

# عالم

المجلد الرابع العدد الثاني - يوليو - أغسطس - سبتمبر ١٩٧٣

■ الشعر العربي تطوره ومستقبله

■ اتجاهات الشعر الإنجليزي والأميركي

■ الشعر الألماني في القرن العشرين

■ الشعر في إسبانيا وأمريكا اللاتينية





رئيس التحرير : أحمد مشاري العدواني

مستشار التحرير : دكتور أحمد أبو زيد

مجلة دورية تصدر كل ثلاثة أشهر عن وزارة الاعلام في الكويت \* يوليو - أغسطس - سبتمبر - ١٩٧٢  
المراسلات باسم : الوكيل المساعد للشئون الفنية \* وزارة الاعلام - الكويت : ص ٠ ب ١٩٢

## المحتويات

### الشعر العالمي المعاصر

٣	..... بقلم التحرير	تهيهيد
١١	..... دكتورة سلمى الخضراء الجيوسي	الشعر العربي المعاصر تطوره ومستقبله
٥٥	..... دكتور عادل سلامة	اتجاهات الشعر الانجليزى والامريكى المعاصر
١٠٣	..... دكتور عبد القهار مكايى	الشعر الالمانى فى القرن العشرين ( نحن الحرية والصمت )
١٦٣	..... دكتور محمود على مكي	الشعر الاسبانى المعاصر فى اسبانيا وامريكا اللاتينية

\*\*\*

### آفاق المعرفة

٢٢٩	..... بقلم دونالد كين	الشعر اليابانى الحديث
	ترجمة الدكتورة صفاء الشاطر	

\*\*\*

### ادباء وفنانون

٢٦١	..... سهيل بدیع بشروني	وليم بطلر بيتس
-----	------------------------	----------------

\*\*\*

### عرض الكتب

٢٠١	.....	البيروقراطية
٢١٢	.....	انماط السيطرة

الدراسات التى تنشرها المجلة تمر عن آراء اصحابها وحكمهم





## الشعر العالمي المعاصر

### تمهيد

من المسلّم به أن الشعر يمثل العمود الفقري للثقافة العربية عبر العصور المتتابعة ، كما أنه ما زال يمثل جانباً أساسياً في التراث الشعبي العربي لا في شبه الجزيرة فحسب ، بل في أرجاء العالم العربي وأطرافه . ومع ذلك فإن قارئ الشعر ومتذوّقه في هذه الرقعة من العالم اليوم أحد اثنين لا وسط بينهما : عالم متأدب في خلوة محرابه الأكاديمي يقرأ القصيدة لتثريتها وتحليلها وتقديمها مستساغة لطلبته ومريديه ، أو بدوي يتغنى بالشعر العامي قريضا ورواية في ظل تقليد سائد قديم . أما أوساط المثقفين من طبيب أو تاجر أو حرفي فهم بصفة عامة في عزوف عن الشعر باعتباره فناً فقد قيمته في عالم تسيطره التكنولوجيا . فالفهم العام للشعر في ذهن عامة المثقفين أنه ممارسة منقطعة الصلة بما يجري في العالم من تطور ، بل أن البعض يظن أن الشعر يمثل عائقاً لهذا التطور ، وأن معالجته هي البديل الميسّر لن فقد الحيلة في مواجهة الصرامة لمشاكل الحياة .

هناك ما يبرر مثل هذا الفهم في ظروف نعيشها الآن تدمو إلى العمل والحركة ، أكثر مما

تدعو إلى فصاحة الكلمة . ولكن الحركة - كالكلمة - كى تكون ذات اثر ، لا بد ان تكون محصلة لفكر ، وان يحوطها اطار حضارى . اذ أنه من نافلة القول أن التقدم الحقيقى للأمم هو التقدم لإشمال التكامل فى العلوم والإنسانيات على السواء ، وليس إيسر من تقديم الشواهد على ذلك . خذ مثلاً موقف الناس من الشاعر والشعر فى بلد متقدمة كإنجلترا فى الوقت الحالى : فى عام ١٩٦٨ اصدرت المطابع الانجليزية أكثر من سبعمائة ديوان شعرى منها حوالى ١٠٠.٠٠٠.٠٠٠ طبع لأول مرة (١) ، وفى عام ١٩٥٨ باع الشاعر جون بتجمان John Betjeman حوالى ١٠٠.٠٠٠ نسخة من الطبعة الاولى من ديوانه ، وفى عام ١٩٦٠ لقيت قصيدته الطويلة **دقت الاجراس** *Summoned by Bells* رواجا عظيما فى فترة وجيزة ، وتصدر دور النشر طبقات شعبية عديدة للشعراء المحدثين الانجليز ، وكذا تراجم للشعراء الاوربيين ، مما جعل الشعر فى تناول القارئ المحدود الامكانيات ، ويتقوم الشعراء بالقاء قصائدهم على جماهير غفيرة من المستمعين فى ندوات منتظمة ، كما ان الفرص تتاح لهم للحصول على الزمالات الجامعية كى يكونوا دائما على مقربة من الشباب المطلع الى مستقبل ادبى .

وما يحدث فى إنجلترا يحدث فى غيرها من البلاد المتقدمة صناعيا ، حيث هناك اطراد واضح بين التطور التكنولوجى ، والازدهار الشعرى . وذلك للمعادلة البسيطة ، وهى انه مع التقدم الصناعى يكون الرخاء الاقتصادى ، ومع الرخاء الاقتصادى تصبح سبل الثقافة إيسر ، ومجالها أوسع . والشعر نمط أساسى من أنماط الثقافة ، ولهذا فان انتشار الثقافة فى المجتمعات المتقدمة يضمن للشعر قاعدة عريضة من القراء .

وليس الشعر مجرد مرآة للحضارة ، فهو فى الأصل مجمع لها . منذ قديم الزمان كان الشعر وعاء للمعرفة التى تقوم عليها حضارة الأمة ، فاذا اردت ان تعرف شيئا عن علوم الاغريق وفنونهم اتجهت الى الباذة هومر واوديساه ، والى « مسخ الكائنات » *Metamorphosis* لهسيود Hosioid ، فهما تطلّيع على تصور الاغريق للعالم الحسى وما وراء الحسى ، تفسيرهم للظواهر الطبيعية وحركة الافلاك ومد البحار وجزرها ، وسلوك البشر والالهة على السواء . واذا اردت ان تعرف شيئا عن العلوم الطبيعية عند الرومان ارجلتى ايضا الى نص شعرى هو قصيدة لوكريشيس *Lucretius* « طبيعة الأشياء » *De Rerum Natura* . كذا الامر بالنسبة للشعر العربى فى قديم عصوره ، ضم ايام العرب وانسابهم ، ومنه نعرف الكثير عن بيئتهم الاجتماعية ، وحياتهم اليومية فى الحل والترحال ، ورصدهم للنجوم ، ودراساتهم للطبيعة المحيطة بهم فى باديتهم وحاضرتهم ، كل ذلك واكثر منه تجده فى شعر امرئ القيس ، وطرفة ، ولبيد ، وعنترة ، وابن جحر ، وزهير ، وابن كلثوم . لم يكن الشعر هنا او هناك مجرد موسيقى لفظية منغومة ، او انما حاملة لقلب كبير ، بل كان الجرى الرئيسى الذى منه ينساب تيار الحضارة الدافق .

ومع اتساع مجال الفكر الانسانى وتعدد جوانبه ، انشعبت روافد المعرفة عن ذلك التيار الرئيسى ، متخذة صيفا واشكالا مختلفة . حدث ذلك فى العصر العباسى الاول بالنسبة لادب العربى ، ومرة أخرى مع مطلع هذا القرن . وبالنسبة للادب الاوربية الحديثة كان ذلك فى عصر النهضة ، كما حدث مجددا مع الانقلاب الصناعى .

وقد أدى هذا الانشعاب الى موقف المواجهة بين اصحاب العلوم الطبيعية من جهة : وبين الشعراء من جهة . ذهب العلماء الى ان ما يقدمونه من حقائق يقينية ، اجدى للبشر من تهييمات الشعراء ، وهبى الشعراء من جهة اخرى يثبتون مكانهم ويدودون منه . وقد وصلت هذه المواجهة الى نقطة الذروة في اوائل القرن التاسع عشر في اوروبا مع التقدم التكنولوجي الذى صاحب التطور الصناعى ، وسواد مبدأ المنفعة Utilitarianism . فكان من الناس ( بل من الأدباء انفسهم أحيانا ) من ظن ان دولة الشعر الى زوال (٢) ، فنهض الشعراء الرومانسيون يرفعون لواء فنهم ، فقال وردزورث Wordsworth أن « الشعر هو روح المعرفة الشفيفة ، والتعبير العاطفى المرتسم على وجه كل العلوم » . وقال شللى Shelley « ان الشعر شيء الهى . انه مركز المعرفة ومحيطها ، انه ذلك الذى يشتمل على العلم كله ، والذى يتركز اليه كل العلم ، انه في ذات الوقت جذر الفكر وبرعمه » . واتخذت الجاهلية صورة حادة في منتصف القرن بين العالم التطورى توماس هكسلى Thomas Huxley ، وبين الأدب الشاعر المفكر ماثيو ارنولد ، فقد دعا هكسلى في محاضرة بعنوان « العلم والثقافة » Science and Culture « القاها عام ١٨٨٠ عند افتتاح كلية العلوم في برمنجهام ، دعا الى أن تكون الاولوية لدراسة العلوم حتى وإن جاء ذلك على حساب الانسانيات ، فعارضه ماثيو ارنولد Matthew Arnold معارضة شديدة في محاضرة القاها في الولايات المتحدة عام ١٨٨٣ مقررنا انهم تفتح عقول البشر ، وتقدم العلوم فان الشعر والبالغة سيقبلان ويفهمان على حقيقتيهما « كنقد للحياة يقدمه ذوو المواهب المشحونة بالقوة الخارقة » .

وقد استمرت هذه المواجهة بين العلوم والانسانيات خلال هذا القرن ، ولعل أهم معاركها تلك التى دارت بين العالم والأديب الإنجليزي س. ب. سنو C. P. Snow ، والنقاد الأدبي ف. ر. ليفز F. R. Leavis . وقد اتخذ ليفز مؤخرا موقفا بالغ العنف في كتاب أصدره في العام الماضى بعنوان « لن أضع سيفي Nor Shall My Sword » ليثبت للأدب دولته في عالم يجرى حسابه بالكمبيوتر (٣) .

والواقع ان كلمة الانصاف في هذا الموضوع سبق ان أطلقها فيلسوف عالم رياضى هو ألفريد نورث وايتهيد Alfred North Whitehead في كتابه المعروف العلم والعالم الحديث Science and the Modern World . قال وايتهيد في معرض حديثه عن الشاعر الإنجليزي وردزورث :

« ما أود إثباته هو أننا ننسى مدى  
الاعتساف والتناقض الذى يشوب نظرة  
العلم الحديث الى الطبيعة ، التى يفرضها  
على أفكارنا . أما وردزورث فإنه ، في قمة  
عبقريته ، يعبر عن الحقائق المجسمة التى  
تدخل أفهامنا ، وهى حقائق يشوهها  
التحليل العلمى . ليس من الجائز أن

Peacock, T. L., Four Ages of Poetry, London, 1820.

(٢)

(٣) انظر مقال الدكتور عادل سلامه « الثقافتان : بين س. ب. سنو ومعارضيه » عالم الفكر العدد الرابع المجلد الثانى مارس ١٩٧٢ .

المفاهيم العلمية الثابتة تصدق في حدود  
ضيقة فحسب ، بل ربما كانت ضيقة  
بالنسبة للعلم نفسه (٤) .

ويخرج وابتعد من هذا الى أن العلم - بما هو علم - فهو في حركة استكشاف دائمة ، ومن  
ثم فإن حقائق اليوم ينفيها علم الغد ، وصورة العلم عن الطبيعة ليست ذات ثبات دائم ، اما  
الشعر فإنه يفوق وراء السطح المتغير ، ليقدم لنا عناصر الطبيعة الثابتة وجوهرها الدائم .



يقال ان الفن لا وطن له ، والقول الاصح ان الفن وطنه كل العالم . ويبرز هذا بصورة  
واضحة في عصرنا الحديث الذي أصبحت وسائل الاتصال فيه من الكفاءة بحيث اخترقت عنصرى  
الزمن والمكان ، وأصبح العالم - اذا استعمرنا تعبير مارشال ماكلوهان Marshall MacLuhan  
« قرية عظمى Global Village » . وإذا كان هذا القول يصدق بصورة قاطعة عن الفنون المرئية  
والسمعية غير المنطوقة ، فان من الظواهر الواضحة ان الفنون اللفظية في عصرنا الحاضر  
تجته بشكل حاسم نحو كسر الحاجز اللغوى الذى يفصل بين القوميات المختلفة في سبيل  
تحقيق ما يمكن أن يسمى « بالأدب العالمى » . حقيقى انه مع مطالع هذا القرن كانت هناك  
محاولات للدراسة ما اصطلاح على تسميته « بالأدب المقارن » وكان من رواد هذا الاتجاه  
فان تيجم Van Tieghم ، وجان مارى كاريه J. M. Caré ، وان كان مبدؤهما الاساسى هو  
مقد المقارنات بين ادب أمة وأدب أمة أخرى ، بما يكاد يؤكد الفوارق القومية بين الأدبيين ، كما  
انحصرت اهتماماتها بالجزئيات . الا أنه مع تطور الفكرة ، اتجهت الدراسة نحو فهم « الأدب »  
بما هو ادب تستظل بمظلته القوميات المختلفة ، وأصبح الاهتمام اساسا بمضمونه الانسانى .  
وقد دعا الناقدان العالميان رينيه ويلييك René Wellek واستن واردين Austin Warren  
في كتابهما المعروف « نظرية الأدب Theory of Literature » ( ١٩٤٩ ) الى انشاء أقسام  
للأدب المقارن بمعنى « العالمى » في الجامعات تكون مصدر اشعاع للدراسة الأدبية ، على ان تحل  
محل اقسام الآداب القومية بما فيه ادب أهل البلاد . وقد لقيت الدعوة صدق في عدد من  
جامعات العالم ، كما انشئ مؤتمر اتحاد الأدباء المقارن الدولى عام ١٩٥٤ Congress of Inter-  
national Comparative Literature Association وبدأ اجتماعاته في البندقية بإيطاليا في العام  
التالى .

على اننا لو تعمنا في الأمر بعض الشيء ولوجدنا أن العقبة اللغوية ليست بالضخامة التى  
تخطر لنا لأول وهلة . إذ من الظواهر الواضحة في العالم هجرة اللغات مع الأقوام من بيئة الى  
أخرى ، وما يتبع ذلك من زرع للثقافة والتقاليد التى تحملها لغة ما في بيئة جديدة . خذ مثلا اللغة  
الانجليزية ، وتبع مواقعها على خريطة العالم ، تجد أن عدد المتحدثين بهذه اللغة خارج الجزر  
البريطانية أضعااف أضعااف المتحدثين بها في إنجلترا ، فقد انتشرت هذه اللغة في العالم الجديد  
في الولايات المتحدة وكندا ، كما أنها اللغسة الأساسية في عدد من البلاد الأفريقية والهند ،  
وهي أيضا لغة قومية في استراليا ونيوزيلندا . كذلك الأمر بالنسبة للفرنسية ، التى هي أيضا  
لغة قومية في كندا وسويسرا ، وهناك ادب أفريقى كتب بالفرنسية ( الا تذكر شعر الرئيس الافريقى

سنجور ؟) كما انها لغة الثقافة في جنوب شرق آسيا . والأسبانية عبرت المحيط لتستوطن أمريكا اللاتينية . وليست لغتنا العربية بأقل حظا من هذه اللغات ، فهي تنتشر من التخوم الجنوبية لروسيا والأهواز في ايران مغربة حتى المحيط الأطلسي ، وتنتشر شمالا من جنوبي الأناضول وجنوبا حتى الصومال وأريتريا في أفريقيا ، بل انها هاجرت الى الأمريكتين ، حيث هناك جيوب عربية اثمرت في شعراء المهجر المعروفين . أضف الى هذا ان التزاوج بين الثقافات التي تمثلها هذه اللغات أصبح امرا لازبا ، ونتج عن هذا التزاوج خصوبة لم تكن معهودة من قبل .

تتضح هذه الظاهرة من النظرة العابرة للشعر الذي انتجه هذا العصر . صلاح عبدالصور احدى قصائد ديوانه **اقول لكم** يقتبس من بودلير بالفرنسية ماسبقه اليه اليوت، Oh hyperite lecteur، وقصيدة اليوت ذاتها « الأرض السوات » The Waste Land مليئة بالاقتباسات من الألمانية والفرنسية والإيطالية بل والهندوكية . والشاعر الإيرلندي العظيم ياتس Yeats يكتب قصيدة طويلة بعنوان « هبة هارون الرشيد The Gift of Harun Al-Rashid » بطلاها الخليفة العباسي نفسه ، والمترجم العربي الأرمني الأصل قسطن بن لوقا البعلبكي . بل انه مما لا شك فيه ان كتاب ابن لوقا **طريق النفوس بين القمر والشمس** ، كان ذا أثر عظيم على طريقة ياتس الصوفية التي اوضحها في كتابه رؤيا A Vision . خذ ايضا ذلك الشاعر الانجليزي المعاصر بازل بانتنج Basil Bunting الذي نبغ في الشعر بعد أن قضى فترة طويلة من حياته في العراق وفارس وتعلم العربية كابنائها ، ومن أهم قصائده تلك التي اتخذ لها عنوانا بالعربية « الأفاعل لله » ! وقد تلمذ هذا الشاعر على عزرا باوند Ezra Pound . وعن عزرا باوند حدث ولا حرج ! ذلك الشاعر الأمريكي الأصل الذي عاش شبابه الأول في إنجلترا ، وقضى حياته بعد ذلك متنقلا بين فرنسا وإيطاليا مستقرا الى وفاته بالبنديقية ، هذا الشاعر كان أول من فتح ابواب الشعر الياباني من تانكا Tanka وهايكو Haiku ومسرح النوه Noh الياباني على مصاريعه فافتقر فمته كبار الشعراء الذين تلمذوا عليه مثل ياتس واليوت . بل ان ابنه عمر باوند Omar Pound اعتنق الاسلام ، وبسهم الآن بشكل مباشر في ترجمة الشعر الاسلامي الى الانجليزية . فاذا ضربنا مثلا من ادب آخر ، أشرنا الى الشعر الأسود في جزر الكاريبي ، حيث احتفظ الشعراء الزنوج بتقاليدهم الأفريقية الموروثة وظهرت واضحة في شعرهم بلقثهم الأسبانية الجديدة . وأهم هؤلاء الشاعر الكوبي نيكولاس جيين Nicolas Guillen . فهناك قصيدته ذات العنوان الانجليزي West Indies Ltd التي يسخر فيها من السيطرة الاستعمارية لراس المال الأمريكي على جزر الانتيل ، وخذ ايضا قصيدته سنسمايا Sensemaya التي يوحى اسمها بلفظ Yemanaya اله القبيلة الوثني القديم، وهي قصيدة مستوحاة من رقصات الزنوج الدينية (٥) .

ولعلنا لا نخطئ اذا قلنا ان عمالقة الشعر في هذا العصر هم أولئك الذين مكتنهم ظروفهم من تخطى الحواجز الاقليمية وضرب جذورهم في أرض جديدة ، فاستطاعوا بذلك تهجين ثقافتهم بشكل مخضب . من شعراء العربية عبد الرحمن شكرى في جيله ، والسياب وعبد الصبور في جيلهما ، أفادا من الثقافة الانجليزية ، وأدونيس من الثقافة الفرنسية ، والبياتي من الفكر الروسي . من شعراء الانجليزية و. ب. ياتس W. B. Yeats الإيرلندي ، ضرب بجذوره في

اصباغ الثقافات الكلاسيكية القديمة ، والفرنسية والإيطالية ، كما أخذ من الشرق من الهندوكية والعربية . ومن الألمان هناك رينر ماريا ريلكه Rainer Maria Rilke المولود في براغ والذي أمضى فترات من حياته في روسيا القيصرية ، وفي باريس مصاحباً الرسام رودان Rodin ثم متنقلاً بعد الحرب العالمية الأولى عبر أوروبا إلى شمال أفريقيا ، ومستقراً في النهاية بسويسرا . ومن الفرنسيين هناك أبولينير Apollinaire الروماني المولد ، البولندي الدم ، الفرنسي النشأة ، العديد الأسفار . ومن الإسبان هناك لوركا نفسه الذي قضى فترة من حياته في نيويورك الثمرت ديوانه « شاعر في نيويورك » ثم في كوبا ، وهناك بابالونيرودا Pablo Neruda من شيلي الذي تنقل قنصلاً لبلاده في كثير من البلاد الآسيوية ، وفي إسبانيا ذاتها .

ولا يفوتنا أن نذكر أيضاً أن ترجمة الشعر من لغة إلى أخرى قاربت بين الشعراء من مختلف الثقافات والبيئات ، ولم تعد ترجمة الشعر أمراً محفوفاً بالذنب منذ قام إدوارد فيتزجيرالد Edward Fitzgerald بترجمة رباعيات الخيام في أواخر القرن الماضي ، فلفت بذلك أنظار العالم الحديث إلى عمل أدبي هام كان من الممكن أن يظل طي النسيان . وكانت قد سبقَتْ ذلك محاولات فردية لأشباع الهواية ، منها مثلاً ترجمات الشاعر الانجليزي شللي Shelley لانشيد هومر Homeric Hymns ولدانتى وجوته، ولكن ترجمة الشعر اتخذت صورة جدية هادفة منذ نهاية القرن الماضي ، وكانت لها آثار بعيدة المدى في بعض الأحيان . خذ مثلاً ما حدث في اليابان . في عام ١٨٨٢ صدرت مجموعة « مختارات من قصائد حديثة الأسلوب Selection of Poems in the New Style » تضم أربع عشرة قصيدة مترجمة عن الإنجليزية وصيدة واحدة عن الفرنسية ، وتضمنت دعوة إلى شعراء اليابان أن يتسموا طريق الشعر الغربي ، وهي دعوة كانت أولى المعالم على طريق التجديد في الشعر الياباني الحديث . كما كانت ترجمة التراجم المسيحية إلى اليابانية في أواخر القرن الماضي إيداناً يتحول كبير لا في الديانة اليابانية فحسب ، بل في الشعر الياباني أيضاً .

وقد اتسعت حركة ترجمة الشعر إلى آفاق بعيدة في السنين الأخيرة . ويستدل على هذا من مجرد استقرار بسيط لما تصدره دور النشر من قوائم كتبها . فدار نشر بنجوين Penguin التي تهتم بالطبعات الشعبية لديها الآن خطة لتغطية خريطة العالم الشعرية ( بل والنثرية أيضاً ) وتضم مكتبتها نماذج لمتنلف اللغات الأوروبية وبعض البلاد الآسيوية والأفريقية . وليست هي بدار النشر الوحيدة التي تهتم بذلك ، فدار نشر هاينيمان Heineman قدمت نماذج من الشعراء الأفريقيين ضمن سلسلتها المعروفة عن الثقافة والأدب الأفريقي ، وهناك أيضاً المجموعة المعروفة التي أصدرتها دار بانتام Bantam الأمريكية والتي تضم نماذج من الشعر الأردبي المعاصر Modern European Poetry . وقد حظي الشعر العربي بجانب يسير من الاهتمام في هذا المجال ، وكان معظمه منصبا على الجانب الأكاديمي فحسب . ولعل أهم الترجمات هي التي قدمها نيكلسون Nicholson في العشرينات من هذا القرن ، وكان معظمها من الشعر القديم ، ويليه جهود أدبري Arberry التي غطت الشعر العربي الحديث حتى نهاية الأربعينات (٦) وتصدر خلال هذا العام مجموعة من الشعر الإسلامي قدم لها الشاعر الانجليزي جون واين John Wain من دار نشر Lund Humphry بانجلترا .

على أن النشاط الرئيسى حالياً في هذا المضمار هو ما تقدمه مجلة *Journal of Arabic Literature* والتي تشرف على إصدارها هيئة من جامعات أكسفورد وكامبريدج وأدنبوره وجلاسجو وتضم بابا دائماً يتضمن العديد من الترجمات عن الشعر العربى المعاصر ، وجدير بالذكر أن عددها الرابع الذى يصدر هذا العام يضم مجموعة مترجمة من الشعر الكويتى الحديث .

وهناك محاولات من نوع آخر ينبغى رصد هاهنا تجعل من الشعر اسلوب تفاهم عالمى دون اعتبار للفوارق اللغوية . هناك المحاولة التى تمت منذ أعوام واشترك فيها أربعة شعراء من لغات مختلفة لكتابة قصيدة واحدة سموها *رنجا Renga* واستعاروا اسمها من نمط من القصائد اليابانية التقليدية . وهناك أيضاً الشعر المجسم *Concrete Poetry* وهو شعر مرئى يعتمد على تناسق الصورة والتنويعات في استخدام حروف اللغة وكلماتها ، بحيث تحدث انسجماً مرئياً على صفحة الكتاب ، وقد انتشر هذا الشعر في السنوات الأخيرة في وسط أوروبا وأمريكا اللاتينية واليابان .



نتحدث الآن عن البحوث التى يضمها هذا العدد ، فنبدأ بمقالة الدكتور سلمي الخضراء الجبوسى عن الشعر العربى المعاصر . انها ترى أن الشعر العربى في هذا القرن « خضع اجمالاً للتيارات الفكرية الوافدة عليه من غرب أوروبا وشرقها ، مع تفاوت في تأثير هذه التيارات بين بلد عربى وآخر » و « أن تاريخ العرب الحديث هو تاريخ ثورات وكفاح ، وخيبات كثيرة ، ومحاولات كان أغلبها فاشلاً ، ثم كفاح وثورات جديدة . هذه جميعها اشتكرت مع التيارات الثقافية المستمرة في خلق نموذج الشاعر العربى المعاصر ، من طبقة الرواد : انه شاعر مصاب بحرح روحى عميق ، منقسم على نفسه ، تهيمن عليه مواقف مختلفة من الفضب والرفض والرجب والأمل والجسدية » . ثم هى تأخذنا في رحلة تاريخية عبر المدارس المختلفة التى من بها الشعر خلال الرومانسية والرمزية والكلاسيكية الجديدة ، وتتناول موضوعات الشعر ولغته ، وتخصص الجزء الأكبر من بحثها بعد ذلك لدراسة التطورات التى من بها شكل القصيدة العربية معتبرة ان عام النكبة ١٩٤٨ كان عاماً حاسماً في تغيير مجرى الشعر العربى من حيث مضمونه وشكله وقضاياه .

اما الدكتور عادل سلامة فانه يتناول الشعر الانجليزى والأمريكى المعاصر باعتباره مرآة لتناقض جذرى تتسم به حياة الانسان الفكرية في هذا العصر ، وهو تناقض نشأ من الغاء مفهوم السببية وسقوط نظريات نيوتن ، بعد أن حلت محلها نظرية اينشتاين في النسبية وجاء التفسير الذرى للمادة ، وقد أدى هذا التصور الجديد للعالم الى تضارب في المواقف والمعتقدات الدينية التى عبر عنها الشعر في عصرنا الحاضر . ويلاحظ أن هذه الدراسة لا تعطى لاليوت المكان الاوحد الذى ظل يحتله دون غيره من الشعراء في أذهان عامة القراء من الدارسين العرب ، وإنما أعطى لآودن Auden الانجليزى وولاس ستيفنس Wallace Stevens الأمريكى مكانة مماثلة ، كما تنبه المقالة الى ضرورة إعادة النظر في اليوت على ضوء الحقائق التى تم كشفها أخيراً بعد ظهور مخطوطة « الأرض الموات The Waste Land » .

كما افرد أيضاً بحث خاص عن الشاعر الأيرلندى ي. ب. ياتس W. B. Yeats كتبه الدكتور سهيل بشرونى ، وذلك استكمالاً للصورة العامة للشعر الانجليزى المعاصر في ذهن القارئ العربى .

ويتناول الدكتور محمود على مكى قطاعاً واسعاً من خريطة العالم الشعرية تغطى اسبانيا

وامريكا اللاتينية ، فيعود بنا الى زمن روبن داريو Ruben Dario مؤسس الاتجاه الحديث ، وهو شاعر من نيكاراغوا تختلط في عروقه الدماء الاسبانية بالهندية ، ثم يتتبع تطور الشعر الاسباني بادئا بجيل ١٨٩٨ الذي جاء كرد فعل لاتجاه روبن داريو ، اذ ان شعراءه كانوا يعطون الاولوية للجوهر الفكرى للقصيد مفضلين اياه على اسمها الجمالية . ويتناول الكاتب بعد ذلك الاتجاهات الطليعية ، ثم الشعر الاسود في جزر الكاريبي منتهيا الى جيل ١٩٧٢ واهم شعرائه غرسية لوركا في اسبانيا وبابلو نيرودا في امريكا اللاتينية .

ويعرض الدكتور عبد الغفار مكاوى في مقالة لاتجاهات الشعر الالمانى فى القرن العشرين منتهيا الى انه فى حالة ثورة وتجدد دائمين ، اذ ان الشعراء « قد ملوا الشرب من الوعية القديمة » . كما أنهم « لا يقدون انفسهم بمقولات مسبقة . سواء كانت واقعية او كلاسيكية او حتى طليعية » ، وانهم يتجهون الى ما عبر عنه الفيلسوف الاسباني اورتيجا اى جاسيت Ortega Y Gasset « بطرح النزعة البشرية » .

ويتضمن العدد ايضا مقالا من ترجمة الدكتورة صفاء الشاطر عن الشعر الياباني الحديث ، يوضح منه مدى التشابه بين الموقف الشعرى في اليابان والموقف الشعرى في عالمنا العربى ، فحين اتجهت اليابان الى التجديد لجأت كما لجأت الى الادب الغربى ، وجرت محاولات مستمرة لتجهين الشعر الياباني باستعمار الاساليب الشعرية في فرنسا وانجلترا من طريق الترجمة أو التقليد ، ولكن هذه المحاولات تركت المجال واسعا لحياء الاساليب القديمة من تانكا وهايكو ، وادرك الشاعر الياباني ان افتتاحه على الثقافات الأخرى لا يعنى اجتثاث جذوره من الأرض .

ولا نستطيع ان نقول ان البحوث التى يقدمها العدد تحيط بكل اتجاهات الشعر فى العالم ، فقد قصر المكان عن ادراج دراسات عن الشعر الروسى والشعر الفرنسى المعاصر . كما ان اغفال الشعر الافريقى ، وقد برز فى افريقيا شاعر مثل سنجور Sengor ، او اليونان وفيها جورج سفاريس George Seferis ، او الهند التى اخرجت طاغور ، او باكستان بلد اقبال ، او الشعر الصينى الذى يمر بفترة ازدهار جديدة بالتسجيل ، كل هذا يحتاج بالفعل الى دراسات وافية ، نأمل ان تقدمها المجلة فى اعداد مقبلة ، ولعلنا بهذه الدراسات المحدودة قد فتحنا المجال لشعرائنا العرب ، ولعامة القراء على السواء كى يستزيدوا لانفسهم فى الميادين الأخرى التى قصرنا عنها ، اذ ان قضيتنا الاولى بلا شك هى وضع الشعر العربى - بل والثقافة العربية - على خريطة العالم الادبية بشكل ايجابي فعال .



سلي الخضر، الجيوسي \*

## الشعر العربي المعاصر تصوره ومستقبله

تري ما الذي سيقوله نقاد الشعر العربي سنة ٢٠٠٠ عن الانجازات الشعرية في الأعوام السبعين الأولى من هذا القرن ، وأي حكم سيطلقونه على شعر الفترة التي تلت النكبة الفلسطينية سنة ١٩٤٨ بصفة خاصة ؟ كيف سيصفون حالة الشعر ووضعيته اليوم ؟ ان بإمكاننا أن نتكهن معتمدين على ما لدينا من حقائق ببعض أحكام الناقدين في نهاية القرن ، مفترضين سلفاً أنهم سيسجلون لهذه الفترة انجازات لمها أخطر مما نعرفه عنها الآن . قد يقولون ان شعراء الطليعة العرب خلال الربع الثالث من القرن العشرين كانوا نزاعين من اعماقهم الى التحرر والتغيير في مجال التقنية الشعرية ، وانهم كانوا اصحاب شجاعة فنية ، وأهل نوق روحي عظيم ، وذوى صوت نبوي أرهص بالأحداث واكتشف الفاجع في الحياة العربية ودل عليه وحذر منه وانذر ورفض وغضب وتمرد . ولاشك ان خريطة القرن ستظهر ارتفاعاً مفاجئاً في نبرة الغضب والتوتر وحدة الصراع الذي اعتري شاعر الخمسينات والستينات ، وسوف تشير الى انهماك مخلص في البحث عن هوية جديدة في الشعر والحياة . ولابد انهم سيقولون ان هذه الفترة عايش

\* الدكتورة سلمي الصغراء الجيوسي محاضرة اول في جامعة الخرطوم قسم اللغة العربية . قامت بترجمة العديد من الكتب ولها مقالات بالعربية والانجليزية في الادب والاجتماع . ولها كتاب موسع بالانجليزية عن الشعر العربي المعاصر .

النقائض الحادة - فقد بلغ فيها شعر المناير ذروته الجهورية الرنانة ، واسلوبه التقليدي السهل المباشر ، وشعاراته ونماذجه المكسرة ، وانصياعه للسلطان والسياسة المعاصرة . كما أن الشعر الطليعي في هذه الفترة قد انتهى الى قصيدة النثر ، وإلى قسط وافر من الحذلقة والابهام والتعقيد الفني والمعاصرة . وانقسم الناس في فترة الخمسينات الى فرق ، فريق يدعو بعقيدة راسخة وعصبية صماء الى الارتباط بالبيان التقليدي ، وفريق آخر يصر ويؤكد على أن القطيعة مع البيان التقليدي لم تبلغ بعد مداها المنشود - وبين الفريقين فريق يحاول اذابة مآثر التراث في شعر جديد معاصر ، يتنفس برؤيا الانسان الحديث ولفته ومزاجه .

وقد يقع بعض نقاد الشعر عندئذ في نفس الخطأ الذي يقع فيه عدد من نقاد الشعر عندنا اليوم ، اذ ان خريطة القرن ستريهم أن التجريب المستمر الناجح في هذين العقدين الآخرين ، بما اقترن به من الاهتمامات الانسانية الخطيرة ، كان أعظم مما سبقه بكثير . وقد يوهمهم هذا بأن الانجازات التي تمت على ايدي شعراء الخمسينات والستينات شيء يخص بهذه الفترة وحدها ، وسوف يفيق ، الا من الدارسين المتتبعين ، أن شعراء هذه الفترة قد اعتمدوا في المكان الاول على التجارب المستمرة السابقة التي عرفها الشعر العربي منذ مطلع القرن . ان نجاح هذه الفترة الاخيرة لا يقوم فقط على ظهور بعض المواهب الشعرية الممتازة ، ولا على روح العصر المتوثبة المتطلعة الى نقض القديم الذي ارتبط بفشل الحياة وتكباتها ، بل انه يقوم في الحقيقة ايضاً على تلك المرونة العظيمة التي اكتسبتها جميع عناصر القصيدة العربية على ايدي شعراء هذا القرن قبل ١٩٤٨ .

هل يمكننا ان نكتب للمستقبل ؟ نعم ، بلاشك ، مادامنا نمسك بعناصر التطور في الشعر العربي ، ومادامنا نصصح الخطأ الذي وقع فيه نقاد الشعر اليوم - وقد أسلفنا ذكره - فنحن نربط الحاضر بالمستقبل ... حتى لا يستمر هذا الخطأ فيقبله النقاد القبولون على أنه حقيقة .



لقد تنازعت الشاعر العربي ، وهو يستقبل القرن العشرين ، رغبة غريزية ليظفر بأمرين : القوة والحداثة . راح الشعراء الكلاسيكيون الجدد يكتسبون القوة والثبات من الشعر العربي الكلاسيكي ، وكانت حركة الاحياء قد بدأت منذ زمن في القرن الماضي ، بينما قامت الرغبة في الحداثة على معرفة الشاعر والنقاد العرب للشعر والنقد الغربيين . لقد بدأت هذه المعرفة الجديدة على استحياء في القرن الماضي ايضاً ، ورائنا ملامحها في شعر شعراء كاسماعيل صبري ( ١٨٥٤ - ١٩٢٣ ) في مصر ، ومطران خليل مطران ( ١٨٧٢ - ١٩٤٩ ) في لبنان ( قبل هجرته الى مصر ) ، وجماعة النقاد السوريين للتصريح . ولا شك ان العلاقة الجديدة التي اقامها شعراء البعث بالتراث الشعري القديم قد زودت الشعر بقوة في الجبك واللغة والشكل والهيكل العام . هذه القوة هي التي اهلكت الشعر للتجريب والادخال ادوات واساليب شعرية جديدة مكتسبة من الغرب .

ان تاريخ الشعر العربي الحديث في هذا القرن هو تاريخ تجارب مستمرة في جميع عناصر القصيدة : في الشكل واللغة والصورة والهجاء والموقف والموضوع . كانت هذه التجارب تنزع باستجرام نحو التوصل الى نقطة التقياء مع النهضة الشعرية المهنة في العالم . ولعل الشعر العربي في هذا القرن ، في نزعة الغريزية الى الوصول الى المعاصرة ، تعجل عملية الأخذ ،

فحشر تجربة قرون من الشعر في القرب في عقود معدودات ، كما قال جبرا ابراهيم جبرا ذات يوم . وقد مر الشعر بفترات متلاحقة ، فمن الكلاسيكية الجديدة ، الى الرومانطيقية ، الى الرمزية والسريالية ، فالواقعية الجديدة ، ثم مدرسة الشعر الحديث .

وقد تنقل من مركز الثقل في هذا التطور من بلد عربي الى آخر وأعطته الحيوية العظيمة المتمثلة في انتاج اعضاء الرابطة القلمية في نيويورك في العقد الثاني والثالث دفقة كبيرة من العافية والدم الجديد . وقد ساعدت الفروق الاقليمية في المزاج العام الذي يميز هذا الشعب العربي او ذلك ، وفي الخلفية الثقافية والتجربة القومية والحياة الاقتصادية والعرف الشعري المتوارث ، في زيادة التنوع الفني والغنى في هذا الشعر وان كانت أيضاً مسؤولة عن بعض التنازع السلبية .

واعتبر المؤرخون العرب المحدثون والنقاد السياسة كانت ذات التأثير الاكبر على تطور الشعر ، وعددوا بعض التواريخ المهمة في الوطن العربي كتواريخ حاسمة في قصة الشعر العربي الحديث وتطوره . غير ان الدراسة الدقيقة لتاريخ هذا الشعر تظهر بوضوح ان الاحداث السياسية - على اهميتها - لم تكن العنصر الفعال الوحيد والمؤثر الاكبر الذي احدث التغيرات الحاسمة في الشعر . فالقوى الفنية والثقافية والاجتماعية والاقتصادية لا يمكن فصلها عنه على الاطلاق .

وعلى ضوء هذا فان افضل اسلوب لمقاربة هذا الموضوع ، اي علاقة تغير الشعر بالتطورات السياسية والاجتماعية والثقافية في العصر الحديث ، هو ان ننظر الى هذه التطورات كصورة متحركة في الخلفية والا نعالجها الا معالجة تجريدية . فبماكاننا هنا ان نقول ان هذه الصورة هي صورة تغير مستمر تحققت للفرد المثقف وبعده لجزء كبير من الشعب العربي ، عن طريق اكتشاف حياة اكثر تنوعاً واحفل بالسعادة والرخاء خارج حدود عالمهم العربي الواسع . زد على ذلك ان العالم العربي ، من اذناه الى اقاصه ، تعرض منذ حملة نابليون سنة ١٧٩٨ حتى النكبة الفلسطينية سنة ١٩٤٨ الى سلسلة من المصائب والخطوب هزت اسمه جميعها .

ولقد كان العدو الخارجي ، اي المستعمر ، هو اول من اكتشفه العالم العربي وتحقق من خطره الداهم . اما الحقيقة الكبرى التي تشير الى ان العالم العربي لم يعان الانكسار على ايدي هذا المستعمر الا لانه غارق في الجهل والركود والفقر والفراغ الروحي والأمراض الاجتماعية والأخلاقية ، فان العرب المعاصرين لم يبسداوا بادراكها الا في اوائل هذا القرن . غير ان ادراكهم لها كان جزئياً لم يملأ عليهم نفوسهم . ولم يصبح هذا الادراك تجربة روحية وعقلية وعاطفية عميقة ثابتة الا بعد نكبة فلسطين سنة ١٩٤٨ . هذه كانت القاسم المشترك الأعظم في انتاج الشعراء العرب جميعهم . ولعل عام ١٩٤٨ هو التاريخ الوحيد الممكن اعتباره نقطة تحول فوري حاسم في الادب العربي الحديث ، فقد اعلنت نكبة ١٩٤٨ نهائياً وبشكل قاطع افلاس نظام الحياة القديم وسقوطه ، وبرز عنقلنا جيل من شعراء الرفض والادانة والانتكار - ولم يدخل الى الشعر العربي الحديث نفمة الفرح الوافي الا ثورة الجزائر الباهرة التي شهدت انتصار الانسان العربي في الجزائر على قوى معادية اشد منه بطشاً واغنى منه في قواها العلمية والتكنولوجية . ان هذا الانتصار النبيل المعاصر بكبرياء النضال وقوة التضحية جدد الثقة والامل في قدرة العربي على تجاوز اوضاعه والتغلب على قوى الشر الخارجية والداخلية . وجاءت الثورة الفلسطينية بعد ذلك تؤكد هذا الامل وتحدث عن تصميم جديد للكفاح في سبيل الحق والكرامة والتقدم الانساني .

في هذا الضوء اذ نصف تطورات الشعر العربي في هذا القرن ، يمكننا ان نقول انه خضع

اجمالا للتيارات الفكرية الوافدة عليه من غرب اوروبا وشرقها ، مع تفاوت في تأثير هذه التيارات بين بلد عربي وآخر . ونجمل فنقول ان تاريخ العرب الحديث هو تاريخ ثورات وكفاح ، وخيبات كبيرة ، ومحاولات كان اغلبها فاشلا ، ثم كفاح وثورات جديدة . هذه جميعها اشتركت مع التيارات الثقافية المستعرة في خلق نموذج الشاعر العربي المعاصر ، من طبقة الرواد : ا-ه شاعر مصاب بجرح روحي عميق ، منقسم على نفسه ، تهيم عليه مواقف مختلفة من الغضب والرفض والرعب والأمل الجديد .



### (١)

ما هو الموروث الشعري الذي ورثه شاعر الخمسينات ؟ كان الشعر العربي في نهاية الأربعينات قد عرف عدة حركات شعرية وهيمنت عليه عدة تيارات . فان كانت الكلاسيكية الجديدة قد بلغت مستوى راقيا من التعبير على ايدي احمد شوقي (١٨٦٩ - ١٩٣٢) وزملائه وهيمنت على مطلع القرن ، فان حركة مناوئة لها كانت قد اخذت تتسرب بالتدريج الى الشعر العربي .

### المدرسة الرومانطيقية ، ظواهر عامة :

١ - بدأت الرومانطيقية العربية في زمن مبكر في هذا القرن ، قبل ان يصبح للخيالات السياسية ذلك الأثر العميق في النفس الذي يحدث في الشعر رد فعل حقيقيا . جاءت بدايتها الحاسمة مع جبران خليل جبران ( ١٨٨٣ - ١٩٣١ ) في منتصف العقد الاول من هذا القرن ، معبرة عن رومانطيقية فنية اجتماعية على درجة كبيرة من الايجابية ، فقد صدرت في نيويورك مقالة « الموسيقى » سنة ١٩٠٥ ، ثم تبعتهما مجموعته القصصتان ، **عرائس السروج** ، ( ١٩٠٦ ) ، و **الارواح المتمردة** ، ( ١٩٠٨ ) ، وجميعها اعمال رومانطيقية اكيدة . هنا روح تعذب لتخلص الانسان من رقة تقاليد بالية ذررت ارادته واغلقت دونه منابع الخير والمحبة . في هذه القصص انتصار عظيم للمحبة والعدالة والحرية ورفض عنيف لتحكم المؤسسات الموروثية في مصير الانسان . وهنا ، في الموضوع ، وفي المثل العليا التي طرحها جبران ، يتم اللقاء مع ذلك المغترب في مصر ، مطران خليل مطران ، في قصصه الشعرية ، وقد ظهر عدد منها في ديوانه الاول سنة ١٩٠٨ (١) . لم يكن مطران رومانطيقيا خالصا ، ولكنه مهد للتيار الرومانطيقى بمثاليته الهادفة الى تطوير اجتماعي انساني ، بتقويته لعنصر الخيال في الشعر ، باهتمامه بالطبيعة ، وبعونه المبكرة الى التجديد والتجريب (٢) . وكان أمين الريحاني (١٨٧٦ - ١٩٤٠) قد شارك منذ مطلع القرن في نشر هذه الروح الساخطة على عنف التقاليد الاجتماعية ووطنها على الانسان . وتوصل الى الايمان وهو في مهجره في أمريكا الشمالية . بان العالم العربي في حاجة الى اصلاح جذري في الفكر والروح ، معلنا هذا في خطبه وكتاباته (٣) . وقد استمر انتاجه ، كما

(١) اتمال « وفام » و « الغلاب » و « فنان القهوة » و « فتاة الجبل الاسود » و « الجنين الشهيد » الخ . .

(٢) انظر مقالة له في المجلة المصرية ، عدد ١٦ حزيران يونيو ١٩٠٠ ، وانظر مقدمته لديوانه الاول .

(٣) انظر كتابه « الحافة الثلاثية » ، ١٩٣٠ ، والكاري والكاهن ، ١٩٠٤ ، صغرا في نيويورك . . .

استمر انتاج جبران (٤) ، يغذى هذه الروح المتمردة التي بدأت تبسط ارادتها على العقل العربي بالتدرج .

وقوى تيار الرومانطيقية في الشرق العربي في العقد الثاني ، بما اضافه اليه مصطفى لطفى المنفلوطي (١٨٧٢ - ١٩٢٤) من اعمال رومانطيقية حاسمة في مقالاته التي جمعها في **النفوس** (١٩١١) ، وفي قصصه الموضوعة والمترجمة . كان الجيل الجديد في العالم العربي قد بدأ يفقد ثقته بالقيم الموروثة ، وتحسس المنفلوطي بتغير هذا المزاج العام فاهتز عالم المحافظ في اساسه اهتزازاً شديداً ، واطلق تياراً من الرومانطيقية المفعمة بالكآبة والسوداوية ، فما يكاد العقد الثاني ينتهى حتى نرى ابراهيم عبد القادر المازني (١٨٩٠ - ١٩٤٩) يهاجم بكائيات المنفلوطي ذلك الهجوم العنيف في كتاب **الديوان في الأدب والنقد** (٥) .

وفي الشعر دعا عبد الرحمن شكري (١٨٨٦ - ١٩٥٨) الى العودة الى الوجدان في بيته الشهير ( الا يا طائر الفردوس - ان الشعر وجدان ) . الذي صدر به ديوانه الاول ، **ضوء الفجر** ، سنة ١٩٠٩ . وتابع الدعوة الرومانطيقية في مقدماته لعدد من دواوينه الصادرة في العقد الثاني (٦) ، فمجد الشعر وأصر على شموليته وإنسانيته ، وعظم دور الشاعر وجعله نبياً ، وفور الفكر النقدي فيما يتعلق بعدد من عناصر القصيدة كالخيال والعاطفة والصورة ، وطالب الشعراء ان يلجوا الى اعماق النفس الانسانية ويعروها من اسرارها . غير ان شكري نفسه لم ينتج في النوص الى الحقيقة الروحية والعاطفية في شعره كما نجح في نثره . انى هنا اشير الى كتابيه **الاعتراف** ( ١٩١٦ ) و **حديث ايليس** ( ١٩١٧ ) ، الاول مقالة اعتراف على لسان صديق له يصف فيها تفاهة المجتمع الذي يعيش فيه ، والثاني مقالة ادانة ورفض للمجتمع المصري والبشرى على لسان ايليس . في هذين الكتابين - لا في شعره - استطاع شكري ان يرتاد الاغوار النفسية التي ارقها ما بدا يفرز الحياة العربية من تناقض ، فاستخرج من دفائن هذه النفس كل ردود الفعل الخفية الداكنة ، والكراهية والاشمئزاز ، والياس القاتل ، والتأزم العصابي ، والادانة النهائية الرافضة ، اما في الشعر ، فان الأدوات الشعرية لم تكن بعد قد وصلت الى الطوعية والمرونة . بحيث تمكن الشاعر من الجولان الحر في مناطق لم تعبد بعد .

وفي العقد الثاني ايضاً ، في سنة ١٩١٣ ، كتب العقاد مقدمته الشهيرة « **خواطر عن الطبع والتقليد** » لديوان المازني الاول و « **الشعر ومزاياه** » لديوان شكري الثاني ، كما كتب ميخائيل نعيمة ( ١٨٨٩ ) مقالاته الجريئة يدعو فيها الى تجديد جذرى في لغة الشعر وأوزانه ومعانيه وغاياته ، وبدأ ينشرها منذ سنة ١٩١٢ في مجلتي **الفنون والسائح** في نيويورك ، ثم جمعها بعد ذلك في **الغريال** سنة ١٩٢٣ .

(٤) صدر للريثاني الجزء الاول من الريحاتيات سنة ١٩١٠ . اعيد طبعها مع الجزئين الثالث والرابع سنة ١٩٢٢ ، وهي مجموعة مقالات من مؤلف الريثاني العام من الفن والحياة والثورة ، كما ان الجزء الثاني يضم تجاربه في الشعر النثوي . وصدرت لجبران رواية الاجنحة المتكسرة ١٩١٢ ، ومجموعة دمة وابسة ١٩١٤ ، وقصصه الطويلة « **الوالب** » ١٩١٦ ، ثم مجموعة المرافف ١٩٢٠ ، والبدائع والطرائف ١٩٢٢ . وقد اقتصر هنا على ذكر كتبه بالعربية .

(٥) أصدره بالاشتراك مع عباس محمود العقاد ( ١٨٨٩ - ١٩٦٤ ) في جزئين سنة ١٩٢١ .

(٦) انظر بشكل خاص مقدمته لديوانيه الثالث والخامس في ديوان شكري الذي يضم كل دواوينه ، جمعه نقولا يوسف ، الاسكندرية ، ١٩٦٠ .

(٧) راجعها في مطالعات في الكتب والحياة ، القاهرة ، ١٩٢٤ .

نستطيع أن نرى من هذا الوصف أن الرومانطيقية في الأدب العربي بدأت اجتماعية وفنية لا سياسية كما يعتقد عدد من النقاد ، ونحن لانكاد نرى أثراً للاهتمامات السياسية عند أي من الشعراء الرومانطيقين الذين برزوا في العشرينات والثلاثينات ما عدا أبا القاسم الشابي (١٩٠٩ - ١٩٣٤) . لقد انصبت رومانطيقية الياس أبوشبكة (١٩٠٢ - ١٩٤٧) مثلاً على تجاربه الشخصية وكانت عندما توجهت إلى نقد العالم الخارجي ذات صبغة اجتماعية أخلاقية فقط (٨) . وكانت رومانطيقية أغلب الشعراء المصريين منكفئة على الذات ، عبرت عن نفسها في شعر عاطفي ، بعضه حزين يأس ، وبعضه ، كشعر على محمود طه (١٩٠١ - ١٩٤٩) في **ليالي السلاخ** **الثانية** (١٩٤٠) ، و**الشوق العائد** (١٩٤٥) وسواهما ، عبر عن رومانطيقية جدلة ، ألهمت خيال الشبيبة العربية في الأربعينات بما قدمته من صور جذابة بحريتها وفرحها لحياة أوروبية بعيدة المنازل .

أما التيار القومي السياسي في العقود الأولى من هذا القرن فقد بقى في عهدة الشعراء الكلاسيكيين الجدد . ثم بدأ بعض شعراء الطليعة في الأربعينات كعمر أبو ريشة مثلاً (١٩٠٨) يظهر اهتماماً ملحوظاً بالقومية والسياسة ، غير أن السياسة لم تصبح ارتباطاً جوهرياً وتأثيراً حاسماً على شعر الطليعة إلا بعد تكة ١٩٤٨ .

في هذا الضوء نستطيع أن نقول إن التيار الرومانطيقى في الأدب ظهر في بلد عربي معين كلما وجدت في هذا البلد نقطة وأعية على الوضعية الانسانية ، واكتشف المثقفون تلك المفارقة الشاسعة بين الحال المنشود وبين واقع الحياة العربية ، لا سيما في مناحه الاجتماعي . أمسا الشعر بالذات فالتيار الرومانطيقى لم يهيم عليه بنجاح إلا بعد أن اكتملت في هذا الشعر الحاجة الحقيقية لتغيير أدواته وأساليبه من جهة ، وبعد أن بثت حملات مدرسة الديوان بدور الشك في كمال الشعر الكلاسيكي الذى كان يكتبه شوقي وأترابه من جهة أخرى (٩) .

٢ - كانت الحركة الرومانطيقية في الأدب العربي خالية من العمق الفلسفي الذى ارتكزت اليه الحركة الرومانطيقية في الغرب ، فيما عدا أعمال جبران ونعيمة التى استندت الى أساس فكرى معين ، كان جله مقتبساً من منابع ثقافية مختلفة (١٠) . إن جيل الشعراء الذين بلغوا أشدهم في العقد الثالث والرابع ، لم يكن يمتلك مفاتيح حقيقية يقتحم بواسطتها أطر حياة جديدة ، واضحة القيم والمفاهيم . ولذا فإن أهم انجاز حققوه على الصعيد الفكرى العام هو تلك الثورة على الشرائع والتقاليد ، وتلك الهزة التى أحدثوها في طمانينة التفكير الوضعى وثبوتيته . فبدأ كل شيء بعد ذلك قابلاً للتغيير .

٣ - غير أنهم على صعيد الشعر ذاته حققوا انتصارات فنية مهمة ، فقد اغتنى عنصرًا العاطفة والخيال ، وتخلص الشعراء الى غنائية رائعة في شعر فوزى المعلوف (١٨٨٩ - ١٩٣٠) (٨)

(٨) انظر مثلاً قصيدته «الدينونة» و «القاوذة» إلى أنامى الفردوس (١٩٢٨) .

(٩) كان أول هجوم مباشر على المدرسة الكلاسيكية الجديدة سنة ١٩١٥ عندما أصدر المازنى كتابه شعر حافظ . غير أن حملة العقاد على شوقي هي التى وجهت الضربة الكبرى الى هذه المدرسة ، فقد خرج العقاد بحملة مركزة على شوقي في كتاب الديوان في الأدب والنقد ، سنة ١٩٢١ ، ثم في سمات بين الكتب ، ١٩٢٧ ، ثم في شعراء مصر وبيناتهم في أقرن الثاني ، سنة ١٩٢٧ . وانظر أيضاً مقالة نعيمة «المدرسة الشوقية» في القربال .

(١٠) عن المنحى الفلسفى عند جبران انظر خليل حاوى .

Gibran Khalil-Gibran, his Background, Character and Works, Beirut, 1962.

والشابي وأبي شبكة ومحمد عبد المعطي الهمشري (١٩٠٨ - ١٩٣٨) وإبراهيم ناجي (١٨٩٨ - ١٩٥٣) ، والتجاني يوسف بشير (١٩١٢ - ١٩٣٧) وسواهم . وقد اتجه الشعر الى الوجدان الفردي وبدأ يعكس تجربة الشاعر الذاتية ، وتغيرت نظرة الشاعر الى الطبيعة ، وأصبحت علاقته بها علاقة مخالطة وجدانية ، وأحياناً ، كما نجد عند جبران ، علاقة صوفية عميقة . وتخلصت لغة الشعر من التقعر الكلاسيكي ، واشتمل قاموسه على لغة حديثة شديدة المرونة ، فتحدث الشعراء عن معان مختلفة بلغة جديدة حية ، معبرين عن نشوة الحب المثالي وغيبته ، « أبو شبكة » في **نداء القلب** ١٩٤٤ ، **والى الأبد** (١٩٤٥) « الشابي » ، وعن تقديس الجمال والتوله بامراة مثالية ( الشابي ، الهمشري ، التجاني ) وعن النزوع الروحي ، والتوجد الصوفي : ( التجاني ، نعيمة ) وعن الحنين الطافي والتشوف « ناجي ، محمود حسن اسماعيل » ، وعن الام الحاد والكتابة والانطواء « نديم محمد وانور العطار » (١٩١٣) ، و « مطلق عبد الخالق » (١٩١٠ - ١٩٣٧) ، وعن الغضب والرفض (أبو شبكة في **أغاني الفردوس** ، والشابي في قصائده القومية) .

٤ - ولكن ما يكاد العقد الرابع يسجل انحصار النزعة الرومانطيقية على التعبير الشعري حتى نرى ان عدداً من العيوب الكامنة في الرومانطيقية قد علقت بهذا الشعر - عيوب كالتميع والحشو ، والاغراق في الخيال والعاطفة ، والتجريد ، والمبالغة في التعبير واستعمال النعوت الكثيرة ، والاكتفاء على الذات ، والتوهيم في عوالم بعيدة عن الواقع المعاش . وقد كانت ثورة الشعر في الخمسينات تنضوي على رفض جدرى لهذه العيوب جميعها .

### الاتجاه الرمزي :

ان الرومانطيقية قبل ان تقوى وتصبح سنة في الشعر الطليعي ، وجدت نفسها ازاء اتجاه جديد متاوى لها ، فقد طاع الشعر في لبنان للتعبير الرمزي باكراً - في العشرينات - على يد اديب مظهر المولوف (١٨٨٩ - ١٩٢٨) والتيار الرومانطيقى فيه لم يتبلور بعد . والحقيقة أن التيارين بدأ يقويان في لبنان في نفس الفترة ثم بلغا ذروتها في الثلاثينات بصعود **الحيدلية** سنة ١٩٣٧ لسعيد عقل (١٩١٢) وقد صدرها بمقدمة يمكن اعتبارها المانيفستو الرمزي في الشعر العربي ، وبظهور **أغاني الفردوس** لأبي شبكة سنة ١٩٣٨ وقد قدم لها هو الآخر بمانيفستو جديد للرومانطيقيين العرب الحديثين .

لم تكن الظروف التي احاطت بدخول التيار الرمزي الى الشعر العربي شبيهة بالظروف الاجتماعية والفلسفية التي ارضعت لنشوء الرمزية في فرنسا في القرن التاسع عشر . هذه جاءت كحركة احتجاج على روح البرجوازية المتشعبة بحب العمل والنجاح ، وضد النظرة الوضعية والمادية للحياة ، وعلى الصعيد الفني ، جاءت احتجاجاً على موجة الواقعية التي اجتاحت الأدب الفرنسي في القرن التاسع عشر ، ورد فعل للبرنسية التي كانت مدرسة تصويرية ذات روح موضوعية صارمة . كانت غاية الرمزية الفرنسية هي ان تبدع شعراً أكثر صفاءً يجتنب نحو اكتشاف المبهمة والمضمر في الأشياء .

اما التيار الرمزي في الشعر العربي فلم يجيء احتجاجاً على أى من القضايا الاجتماعية أو الفنية المذكورة املاه . ويبدو ان تفسير ظهور الرمزية في ذلك الوقت المبكر انما يعود الى ان الموهبة الشعرية اللبنانية ، لاتصالها الأبعد بالغرب ، كانت قد نضجت وأصبحت أكثر حلقة

ومرونة ، مما سمح لبعض الشعراء أن يثملوا مبادئ الرمزية المعقدة باكراً ويمكسوها في شعرهم .

لقد حاول الاتجاه الرمزي في الشعر العربي أن يتبنى لنفسه آراء رمزي القرن التاسع عشر في فرنسا أمثال مالاميه ، وبول فاليري ، والاب هنري بريسون ، دون أن يتمكن من التغلغل بقوة الى جوهر فلسفتهم الجمالية . ولا شك أن سعيد عقل كان اعظم ممثل لهذه المدرسة ، وقد أكد في مقدمته **للمجدلية** على أن الشعر يجب أن لا يخبر بل يوميء ويلمح ، وأصر ، شأنه شأن بقية الرمزيين ، على الادراك اللامنطقي والحديسي للعالم ، كما أعلن أن مادة الشعر هي الموسيقى . وينفصل شاعر هذه المدرسة عن الحياة العادية وعن الاهتمام باشكالات العصر ، حتى أن العلاقة بين الشاعر والمجتمع ، في هذه المدرسة ، تصل الى الحضيض ، ويرفض الأيقاع العالي وعبودية البلاغة ورواية الأخبار ومخاطبة الجماهير والتوجه الى العالم بالوعظ والارشاد ، فالشعر ليس حكمة أو نبوءة أو حماسة ، انه نشيد نادر لتقديس المثل الأعلى في الجمال . هذه هي أرض الفن الحرام التي تحدى بها سعيد عقل العالم بكبرياء تقارب الصلف أحياناً ، معلناً أن الأفكار والصور والمواظف كلها من أعمال الوعى ، أما الشعر فقبلها ، وخارجها . واذا يصير على أن عناصر الوعى « لا تلعب في الشعر أى دور » يؤكد أن الشعر ما هو الا « لسراة العقل ، لطبقة مصطفاة ، باستطاعتها التدقيق ، إما النشر فللتلامذة » (١١) .

صقل سعيد عقل إبيات شعره بعبارة فائقة ونحت عباراته بدقة . وفي **المجدلية** عشرات الكلمات المنتقاة كالجواهر النادرة . **المجدلية** منبع ثر لا للتوجه الديني بل لعبادة الجمال الفاره . ان حب عقل لمثال الجمال في المرأة يظل شيئاً فريداً في الشعر العربي الحديث ، وان لم يعد بعد الخصيئات ملائماً لروح الفترة المحتدمة التي استمر فيها يكتب على حاله وكان وجه العالم لم يتغير . ان تجربة عقل أشبه بهذبة عجيبة من اضطراب المدرستين اللتين حدثتاها ، الاولى ، الرومانطيقية ، هيمنت عليها روح السعى المضنى الى الوقوع على هوية لم يكتشفها الشاعر بعد ، والثانية ، مدرسة الشعر الحديث ، هيمن عليها مسمى مبرح للعثور على هوية ضاعت وتبددت . الاولى ، مزقها في النهاية اليأس والتدب والهروبية والأحلام الفاتمة ، والثانية نذرت نفسها الى رؤى الرفض والتعرد والرعب والكبرياء الجريح . ولا شك أن شعره الذي يتوسط المدرستين يبدو لنا كأنه خارج عن حدود الزمن المعلوم . لقد كان يعيش في برج عاجي يقطع الجواهر اللامعة ويصقل درر الألفاظ ، وكان سعيه الحميم الدائب الى الهدوء واصراة الهائل على النظام النقيض الأكبر للمزاج العصبي الذي ميّز فترة ما بعد النكبة . غير أن الشعراء الجدد ، بالرغم من صدمهم الطبيعي من تجربة « عقل » الجمالية ، استغلوا أعظم استغلال . لقد أعطاهم « عقل » شعراً تخلص من الميوعة الرومانطيقية ، ومن الحشو والتراخي ، ومن الاستعمال الغامض غير الدقيق للكلمة . ان شعر ما بعد النكبة في نماذجها الجيدة ، شعر رمز وإيماء وإيجاز ، وشعراؤه مدينون في كل هذا لسعيد عقل بقدر ما هم مدينون فيه لرمزي القرن العشرين في الغرب .

### في اللهجة والموقف من الحياة :

ان موروث شعراء ما بعد النكبة لم يقتصر على انجازات الكلاسيكيين الجدد والرومانطيقيين ، **والإيرونيين** بل كان أغزر من هذا . لقد طغى نصف القرن بالتجارب الشعرية المتولدة ، بعضها تابع ، ولمدرسة معينة ، بالمعنى العريض الرخوач لكلمة « مدرسة » ، وبعضها متفرد .



اغتنى عنصر اللهجة في الشعر بتجارب عديدة ، وما حديث محمد مندور ( ١٩٠٨ - ١٩٦٥ ) في كتابه « في البزآن الجديد » ( ١٩٤٤ ) عن الشعر الميموس الاشارة الى التغير الذي لمسه في هذا العنصر . وقد تناولت تجارب الشعراء منذ مطلع القرن هذا العنصر وجددت فيه . ان شعر ما بعد النكبة الذي اتسم باللهجة الغضب والرفض انما يرتكز على شعر غاضب كثير - ففي خلفيته المباشرة غضب الجواهري السياسى وغضب ابي شبكبة الاجتماعى والاخلاقي كما تمثل في الفاعى المردوس ، وقبلهما كان الشابي قد صاح صيحته الراضة البعيدة الصدى :

ايها الشعب ليتنى كنت خطاباً  
فاهوى على الجدوع بفأسى

وكان الزهاوى من اول الشعراء الذين لجأوا الى عنصر السخرية المنعش في الشعر ، وكانت سخريته معدية ومحببة الى النفس ، ولعلها من العناصر التي غطت قليلا على نقاط الضعف الفني في شعره . واضاف حافظ هذا العنصر الى الشعر العربي الحديث بقوة وبراعة . لست اتحدث هنا عن دعابات حافظ ، وهى دعابات تظهر الروح المصرية على حقيقتها ، وانما اتحدث عن الجد المثلث بالسخرية اللاذعة كما نرى في قصيدتي « دنشواى » و « وصف كساء له » :

ايها القائمون بالأمر فينا  
خفضوا جيشكم وناموا هنيئاً  
واذا امرزتكم ذات طسوق  
انما نحن والحمام سواء  
هل نسيتم ولاعنا والودادا  
وابتغوا صيدكم وجوبوا البلادا  
بين تلك الرى فصيدوا العبادا  
لم تفاد اطاوقنا الاجيادا  
( من دنشواى )

وقد امتاز احمد الصافي النجفى ( ١٨٩٥ ) أيضاً بنقله الاجتماعى المثلث بسخرية مثيرة للضحك والاشفاق في آن ، كما استطاع ابراهيم طوقان ( ١٩٠٥ - ١٩٤١ ) كذلك أن يدخل عنصر التهكم المفعم بغضب خفى الى الشعر :

انتم المخلصون للوطنيه  
انتم العاملون من غير قول  
( ويبان ) منكم يعادل جيشاً  
( واجتماع ) منكم يسرد علينا  
انتم الحاملون عبء القضيـه  
بارك الله في النفوس الرضيـه  
بمعدات زحفه الحربيـه  
غابـر الجد من فتوح اميـه

هؤلاء كانوا زعماء البلاد المتشاجرين المتنافرين المتآمرين على انفسهم الذين رجاهم طوقان بلهجته التهكمية المريرة أن « يستريحوا كيلا تطير » بقية الوطن .

في نفس الفترة كان مصطفى وهبى التل ( ١٨٩٧ - ١٩٤٩ ) يكتب شعرة في شرقي الاردن ، ذلك الشعر الذي امتلأ بالتهكم اللاذع وبالشيطننة المزوجة بنقد اجتماعى مركز . لعله كان اول شاعر عربي حديث اخترع نماذج عليا في الشعر وجعلها رموزاً لقضايا حيوية . جعل نموذجاً اطل من « الهبر » وهو شيخ فجرى عرفه وصادقه واعتبره رمزاً للانسان البسيط الفقير اللجئود

المضطهد ، وهاجم ، بأسلوبه المليء بالدعابة والسخرية ، تلك القوى الاجتماعية المعادية التي تألبت على جمل حياة أمثال هؤلاء المعبدين في الأرض تمسدة وخالبة المسعى . وكان نموذجيه الأعلى الثاني هو الشيخ عبود . كان هذا شيخاً حجازياً معتمداً :

وصاحب من بنى النجار عيئته      كأنما هي « باراشوت » طيار  
يتردد على بلاط الملك ( الأمير وقتئذ ) عبد الله ، وقد جعله التل رمزاً للزمت الديني  
وللموقف الوطني الزاجر المخرب للذة :

يرى مواعظه وقفاً على اذنسى      كان رأس التقى زجبرى وانذارى  
وانظر الى هذا التشبيه المأخوذ من قيافة الشيخ نفسه :

أكل يومين ترمينسى بموعظة      فضغاضة تسجنها فقه وافتاء  
يا شيخ ما العلم ؟ حسب المرء معرفة      ان الشفاه « بوادي السير » لمياء

في هذا وفي عدة مواقع أخرى من شعره أعلن « التل » شكه في الأخلاقية التقليدية . كان يكتب خارج المجتمع ، وهو من أول اللامتمنين في تاريخ شعرنا الحديث ، ومن أول البوهيميين الذين امتلا شعرهم بارهاصات وجودية أصيلة بحيث اقتزن طلب اللذة لا بالإباحية والمجون ، ولكن بتحرير الروح وتأكيد وجود الانسان ، بجوهر الحياة نفسه .

هنا بداية قلق وجودي لا يستقر ، فليس في شعر « التل » اى قبول للقيم الثبوتية او اى توادع مع الحياة الاجتماعية المعاصرة له . عنيف في رفضه ، فلسف الحب والحرية واللذة وجعلها جميعها تعبيراً عن احساس وجودى صميم بالحياة وكرهاً أصيلاً ، ( أكاد أقول عفويا ) ، لمنفصاتها النابعة من مظالم المجتمع الطبقي الديني حوله ، وتمسف السلطة الحاكمة ( تلك « البراجعة البصرة » ) بالأنفراد . ان هواجس « النسل » ليست فردية ، بالمعنى الانطوائى للكلمة ، بل نابعة من حياة اجتماعية وروحانية ، مجدبة امتلات بالمنفصات . ليت « التل » كان صانعاً امهر ، لكان لشعره فعالية السحر الخالص بما حمله من ثورة وجودية نابعة من التجربة « الداخلية » الخالصة تدمو الى تحرير الانسان .

كان على محمود طه مختلفاً عنه . لقد كان شاعراً قادراً يحسن صنع الشعر ، وكان محباً للذة ضدح بها في قصائد كثيرة فرجعت الاربعينات اصداً أغانيه الجدلة التي لوحث للشبيبة العربية المكبوتة بأحلام سعادة مستحيلة . غير ان على محمود طه تردد في موقفه من اللذة . لن موقف على محمود طه من المرأة والحب ، ومعه عمر أبو ريشة والياس أبو شبكة الى حد ما ، هين عن وجهة نظر حضارية فيها انقسام اساسى وفيها مقياسان متناقضان للفضيلة . والنزوع في قلب الشاعر العربي الى طهر المرأة وعصمتها الى الحب الجسدى في آن واحد انما هو تعبير صادق عن تناقض اساسى في موقفه الحضارى . هذا الموقف يتصف بمنحنيين رئيسيين ، الأول

يقسم النساء الى نوعين ، الطاهرة البريئة والبنى العاهرة المتاحة الذليلة الجسد والروح . يقول عمر أبو ريشة :

أبتول ؟ سلها من خدرها      شوقها المخضوب بالحلم البني  
أم هلوك ؟ الفت روضتها      شفة الساقى وكف الجنتى

والثاني هو ذلك القياس الأخلاقي المتناقض لقيم الفضيلة عند الرجل والمرأة ، وهو مقياس يفرض أعظم الحدود على حرية المرأة الشخصية بينما يمنح حرية كبيرة للرجل .

غير أن صراع أبي شبكة في **أفامى الفردوس** لم يكن نابهاً فقط من هذا الموقف المتناقض ، بل انبعث أيضاً من موقف ديني يفصل بين الروح والجسد ، فقد كان كاثوليكيًا مذنبه الخطيئة وأضنت روحه ، ونشد الخلاص والتطهير . ولعل هذا الديوان أعظم تعبير عن هذا الصراع الميحي المبني على تجربة حقيقية في الشعر العربي الحديث (١٢) .

ونجد تأثيراً لهذه الثنائية في شعر علي محمود طه ، فتارة يقف متردداً أمام اللذة المتاحة ، وطوراً يقبل عليها اقبالاً خالصاً من شوائب الصراع الروحي وثورة الضمير الديني :

حلفت بالخمر والنساء      ومجلس الشعير والنساء  
ورحلة الصيف في أوروبا      وسحر أيامها الوضاء

انه يبدو هنا شديد الانسجام مع نفسه ، وكثيرة هي المواقف المائلة لهذا في أغانيه المرحية مما يجعل الناقد يشعر بأن صراعه في **أرواح وأشباح** ( ١٩٤٢ ) مصطنع قليلاً إذا قسناه بالقول المطلق في أغان كثيرة أخرى (١٣) . غير أنه ، بالرغم مما يحاول عكسه من صراع في **أرواح وأشباح** وسواها كهذا :

وما الأدمية بنت السماء      ولكنهما بنت ماء وطنين  
يريد لها الفن أفق النجوم      فيقعد لها جسم عبد سجين

فانه يعطى حكمه على الجنس بوضوح عندما يقول في **أرواح وأشباح** أيضاً :

وكنت أميرة هذه الدمى      وصورة حسن عزيز النبال  
... ..  
فجردتني رجلاً اشتهى      وجردت أنثى تشبى الرجال

( ١٢ ) انكر شوقي صيف وجود تجربة حقيقية في هذا الديوان مع أنها تجربة معروفة عن أبي شبكة ذكرها جميع كتاب سيرته . انظر كتاب صيف ، دراسات في الشعر العربي المعاصر ، القاهرة ، ١٩٦٤ ، ص ٧١ وما بعدها . وانظر عن حياة أبي شبكة مقالة فؤاد حبيش أنا وأبو شبكة ، في دراسات وذكريات ، جمع فؤاد حبيش ، بيروت ، ١٩٤٨ ، ص ١٤٢ - ١٤٤ . وانظر كذلك زؤوق فرج زؤوق ، الياس أبو شبكة وشعره ، بيروت ، ١٩٥٦ ، ص ص ١٨٢ - ١٨٥ .

( ١٣ ) انظر مقالاته « نازلة الملكة » عن هذا في شعر علي محمود طه ، القاهرة ، ١٩٦٥ ، ص ٨١ و ٢٥٢ - ٢٥٦ . وانظر « مندور » ، الشعر المصري بعد شوقي ج ٢ ، القاهرة ، ١٩٥٨ ، ص ٨٢ ، و « اتود المداوى » ، على محمود طه ، الشاعر والانسان ، بغداد ، ١٩٦٥ ، ص ص ٥٩ - ٦٢ .

ليست هذه نعمة الندامة بل نعمة الأسفل على سقوط المراءة وسقوط الحب ، فكان الحب عنده ، كما هو عند عمر أبو ريشة وأبي شبكة ، لا يحتمل كلية العلاقة بل يمزقه عطاء المراءة ، وكل عطاء استسلام وتبذل وانتهاك وتدمير ياباه الحب . أما الرجل فلا يمكن أن يمس طهارة روحه شيء :

ان اكن قد شربت نخب كثيرات وانرعت بالمدامة كأسى

... ..

وتبدلت في غرامى فلم أحبس على لذة شياطين رجسى

فبروحى أعيش في عالم الفن طليقاً والطهر يملأ حسى

وكذلك أبو ريشة (١٤) الذى اعتصم ازاء حبيبته فكانا ( كملاكين اذا ما التقيا - ما تعدت ثورة الشوق الشفاها ) فقد مر بالتجارب جميعها مخلفاً سيرة « تركت في مسمع البني صداها » ولكنه مع ذلك بقى طاهراً :

هى أهواء شباب متروك بلسع الطهر على رجس خطاه

وأبو شبكة ، هو أيضاً بقى طاهراً :

قد اشرب الخمر لكن لا ادنساها واقرب الاثم لكن لست اتركب

أما بطلنة **أفامى الفردوس** ، شريكته ، فقد سقطت سقوطاً لا قرار له « وخلدت معها الدامى لاجيال » .

هذه معان لن تتكرر في شعر ما بعد النكبة عند الطليعيين ، فلم تعد ثنائية الروح والجسد ، أو عذرية الحب ومشكلاته الاجتماعية موضوعاً جوهرياً في الشعر الحديث ، بل أصبح الحب جزءاً من شمولية الحياة وفرحها وخيبته وتجزئتها الطبيعية ، لا قضية دينية أخلاقية تستوجب الصراع الروحى او اجتماعية تفرض التمرد والانتكار .

### في اللغة الشعرية :

بدأ التغير الحقيقى فى قاموس اللغة الشعرية فى العصر الحديث على يد الكلاسيكيين الجدد ، فلغتهم لم تكن تقليداً كاملاً لقاموس الشعراء الكلاسيكيين كما درج الناس على الاعتقاد . ان لغة شوقى مثلاً لغة حديثة حية لم تشتمل الاندازاً على كلمات بالدة أو عتيقة . كانت لغة تقرير صائب ، مباشرة ودقيقة ، تؤدى المعنى بوضوح ودون موارد ، وكثيراً ما كانت متوجهة بالحيوية ومثيرة ومصقولة ، وهو فى الغالب بارع فى اختيار أشد الألفاظ ملاءمة لمعناه . أما لغة اسماعيل صبرى فقد كانت مبتذلة ومصقولة وحضرية كما لاحظ عدد من نقاده . وكانت أحياناً إباحية مبطنة يكميها شيء من الضبابية الشفافة .

( ١٤ ) انظر مقال توفيق صايغ ( ١٩٢٤ - ١٩٧١ ) ، « أبو ريشة والحب الجرا » ، الآداب ، ايلول / سبتمبر ١٩٥٥ .

وبرهن حافظ إبراهيم ( ١٨٧١ - ١٩٣٢ ) على حيوية عظيمة في استعماله للأفعال كما في قوله  
يصف عاصفة بحرية :

عاصف يرتعى وبحر يغمر	أنا بالله منهمما مستجير
وكان الأمواج - وهى توالى	محنتات - أشجان نفس تشور
أزبدت ، ثم جرجرت ، ثم ثارت	ثم فارت كما تفور القصور
ثم أوفت مثل الجبال على الفلك	ولفلك عزيمة لا تخور

وقد تحدثت قبل قليل عن استعمال هذا الشاعر للغة التهكم والفكاهة في بحثنا عن اللهجة والموقف في الشعر . أما مطران فعلى ادراكه لأهمية التجديد في القصيدة العربية لم يدرك على الصعيد النظرى أن التجديد في الشعر إنما يصيب اللغة الشعرية قبل أى عنصر آخر . لقد كان ، كما يقول عنه أنطون غطاس كرم ، أشبه بالرناسيين ، يراجع كتابته ويحذف ويستبدل الألفاظ حتى يستنفد جهده (١٥) . ونحن نراه سنة ١٩٢٤ يكتب قصيدته الرائية « نىرون » ليلقيها في مدرج الجامعة الأمريكية ببيروت فيحاول فيها اظهار براعته اللغوية وتمكنه من القاموس الكلاسيكى بكتابة قصيدة طويلة جداً ذات قافية واحدة .

وفي العراق كان الرصافي ( ١٨٧٥ - ١٩٤٥ ) والزهاوى ( ١٨٦٣ - ١٩٣٦ ) يصارعان لغة الشعر (١٦) . لقد كان الرصافي مرتبطاً باللغة الكلاسيكية وله بها معرفة وثيقة ، ولكنه أيضاً كان كثيراً ما يستعمل الألفاظ من القاموس العصري الشديد التبسيط ، وقارئ شعره لا يمكن أن يفوته هذا الصراع المستمر ، ولا ذلك التباين بين أبيات كهذه استعمل فيها كلمات قديمة بالذات :

لقد جاح هذا الشرق بعد اعتزازه جوائح أودت منه بالكرش والقرش  
وبين أبيات وصلت لغتها المبسطة حد الابتذال كهذا :

كل ابن آدم مقهور بعبادات	لهن ينقاد في كل الارادات
أما الزهاوى فقد فاق الرصافي بتبسيطه لغة الشعر وقد قال بتلك السذاجة المألوفة عنه :	
لم يكن مبدأ البسا	طمة في الشعر معلنا
إنما من بعد عصر	أنا أعلنه أنسا

لقد خسرت لغة الشعر على يديه أهميتها القديمة كناية في ذاتها واصبحت أداة تؤدي المعنى فقط ، وخلت من الرنين والجمهورية إلى حد كبير ، ولكن طار عنها الرونق والصفى والتجديد في الوقت نفسه . وعلى هذا يمكننا أن نقول بأنها تجربة أدت إلى نتائج سلبية وإيجابية . فمن الناحية السلبية امتلا شعره بعبارات هيمنت عليها نثرية مبتذلة حتى أن بالامكان وصفها بأنها كانت - ضد -

( ١٥ ) انظر « مدخل الى دراسة الشعر العربي الحديث ، عامل الثقافة » ، في كتاب العيد ، بيروت ، الجامعة الأمريكية ، ١٩٦٧ ، ص ٢٤٦ .

( ١٦ ) للمزيد عن لغة الشاعرين انظر ابراهيم السامرائي ، لغة الشعر بين جيلين ، بيروت ، ١٩٧٠ .

الشعر ، ومن الناحية الإيجابية تحرر الشعر من المفهوم القديم الذي كان يركز كثيراً على الجرس والفهم الزنن واللغة البليغة المزخرفة .

وعندما التقى الرصافي بأحمد الصافي النجفي اعتبره تلميذه بحق ، ولكن الصافي تلميذ أنه من استأذنه على صعيد الشعر . غير أنه أدى رسالته الزهاوية - النجفية على أكملها ، ونجح في تبسيط لغة الشعر إلى درجة استعمال لغة قريبة من لغة الحديث وأسلوبه ، وقد تخلص كثيراً من جرس الألفاظ وعلو اللهجة والرنين الأجوف .

### الشعر السياسي واللغة :

كان محمد مهدي الجواهري ( ١٩٠٠ ) يكتب في نفس الفترة في العراق ، وليس بالإمكان وجود شاعرين أكثر تنافراً في تجربتهما اللغوية من الجواهري والزهاوي . فبالجواهري عرف العراق التجربة المناقضة لتجربة التبسيط في لغة الشعر . إنه ينتقى كلماته بعناية فائقة ويطلقها مشحونة بالعاطفة والتوتر والرفض . هنا تجربة الشعر السياسي العربي على أعنفها وأشدّها غضباً وأقواها تأثيراً وتمسكاً للسامع أو القارئ . إن هذا الشعر ينتمى بقوة وفعالية إلى عرف الشعر السياسي في الأدب العربي الحديث ويفنيته ويطرده .

كان الشعر السياسي قد قوى في العراق واكتسب أهمية حيوية في القرن التاسع عشر بسبب الحروب الأهلية الكثيرة لا سيما ثورة الوهابيين . وحرر معه لغة الشعر في العراق بأكراً لأضطراب الشاعر السياسي ، وهو الذي تحدث عن أمور واهنة ، أن يلجأ إلى اللغة المألوفة . إن نهضة العراق الشعرية لم تبدأ بعد نهضة مصر ، بل كانت بدايتها مبكرة جداً في القرن الماضي في ذلك الشعر السياسي الكثير السلي انتجته مواهب شعراء كانوا يعيشون أحداث عصرهم ( ١٧ ) . ثم في القرن العشرين دخل جيل الشعراء الأول معترك السياسة بشعرهم وعلى رأسهم الرصافي الذي انخرط في سياسة بلاده والعالم العربي بكل حرارتها وعنفها واضطرابها فكان شاهد عصره الأمين . وقوى الشعر السياسي في العالم العربي في هذا القرن لا سيما بعد الحرب العالمية الأولى عندما ابتلى العالم العربي بالاحتلال البريطاني والفرنسي وباكتشاف وعد بلفور ومعااهدة سايكس بيكو وبثوب الثورات المتعددة في أنحاء الأرض العربية . وقد كان هذا الشعر السياسي مسؤولاً إلى حد كبير عن تغيير لفة الشعر الحديث ، فقد اختار الشعراء السياسيون كلماتهم لوضوحها وبساطتها وتأثيرها السريع وعاطفيتها وقدرتها على أداء المعنى المباشر .

إن طريقة استعمال اللغة في الشعر السياسي مهمة جداً لضرورة اختيار الألفاظ ذات العلائق المناسبة للإبضاء المنشودة . وقد تولدت في الشعر السياسي العربي في هذا القرن كلمات عديدة كررت باستمرار للعلائق العاطفية والشحنات المعنوية التي تربطها بنفس المتلقين . ويلاحظ الناقد في الشعر السياسي ما قبل النكبة وفي جزء كبير من الشعر السياسي بعدها ميلاً إلى اختيار الكلمات الفخمة الرنانة التي انتخب من قاموس البلاغة العربية وكررت بأصرار حتى أصبحت الألفاظ جامدة وكليشيات جوفاء .

( ١٧ ) راجع لهذا إبراهيم الوائلي في كتابه القيم الشعر السياسي العراقي في القرن التاسع عشر ، بغداد ،

وقد كان الجواهري من أعظم الشعراء السياسيين في العالم العربي ان لم يكن أعظمهم ، فقصيدته تفعل بالتلقين فعل السحر الخالص ، وقد انتشرت فيها الفاظ الغضب والنفرة والغضب والرفض والتنديد والتهديد . ولقد شكل قاموسه الشعري المتميز خلفية قوية لشعراء الغضب والرفض والثورة في الخمسينات ، وعلى رأسهم السياب .

ان هذه اللوحة المختصرة جداً تظهر لنا بوضوح أن التطور الذي حدث للغة الشعر ما قبل الخمسينات اتسم بالحيوية الشديدة - فتطورت الكلمة الشعرية وأصبحت أداة لينة طاعمة في يد شاعر ما بعد النكبة . وقد تسلح هذا الشاعر بالمعرفة الصحيحة للنظرية الشعرية الحديثة فاستفاد منها فائدة كبيرة في استعماله للغة الشعر - غير أن مصدر قوته الأول كان في تلك المرونة التي كسبتها لغة الشعر بفضل التطور الحيوي الكبير الذي حدث في الشعر في العقود الخمسة الأولى من هذا القرن .

### في شكل القصيدة العربية :

أكدت القصيدة ذات الشطرين والقفائية الموحدة بقاءها في الشعر العربي الحديث خلال العقود الخمسة الأولى من هذا القرن ، ولقد أدخل الشعراء على القصيدة العربية تجديدات حيوية في لغتها ولهجتها ومعانيها دون أن يفروا شيئاً كبيراً في شكل الشعر العربي . فمُنذ شوقي إلى نزار قباني ( ١٩٢٣ ) في أعماله الباكورة ، أثبت هذا الشكل الموروث حيوية عجيبة ومرونة وطواعية لم ينتبه إليها النقاد الذين قاموا بدافعهم في الخمسينات وما بعد عن حركة الشعر الحر . أنه لم يتلامم فقط مع كلاسيكية شوقي وأتباعه بل استجاب لرومانسية الشاب وبني شبيكة وعلى محمود طه وإليسا أبو ماضي ( ١٨٩٠ - ١٩٥٨ ) ولرومية سعيد عقل وبشر فارس ثم لتجربة نزار قباني التي قامت في أساسها على أحداث تغيير جذري في لغة الشعر ولهجته ( ١٨ ) .

غير أن هذا لا يعني أن الشكل في الشعر العربي الحديث كان مستقراً عبر هذه العقود ، وأن جميع الشعراء تقبلوه على أنه الشكل النهائي الأبدى للشعر العربي . فالدارس يجد أن المحاولات لأحداث تغييرات أساسية في شكل الشعر العربي كانت جارية منذ مطلع القرن .

### الشعر المنشور :

حاول بعض الأدباء أن يدخلوا الشعر المنشور (١٩) على الأدب العربي منذ بداية القرن . كان أولهم أمين الريحاني الذي بدأ يكتبه منذ أول القرن حتى أننا نرى جرجي زيدان يستعمل هذا الاصطلاح لأول مرة سنة ١٩٠٥ في وصفه لمحاولات الريحاني في هذا المضمار (٢٠) . وقد أطلق مارون عبود (ت في عام ١٩٦٢) لقب « أبي الشعر المنشور » على الريحاني . تأثر الريحاني كما ذكر

( ١٨ ) أن هذه التجارب المختلفة التي جرت على عناصر القصيدة العربية دون أن تتطرق كثيراً إلى شكل الشطرين والقفائية الموحدة تخالف نظرية البيت التي تقرن تغير اللغة بالتحول في الشعر مع تغير مرافق في شكل الشعر . انظر مقالته « موسيقى الشعر » ( ١٩٤٢ ) .

( ١٩ ) الشعر المنشور لا وزن له ، وكاتبه قد يستعمل القوافي أحياناً غير أنه يكتب عادة بلا قافية ، وهو يكتب في اسطر قصيرة منظرها أشبه بمنظر الشعر الحر على الصفحة . بمثل في الغرب ما يسمى Free Verse .

( ٢٠ ) انظر الهلال ، نوفمبر ، ١٩٠٥ ، مجلد ١٤ ، ص ٩٧ - ٩٨ .

هو نفسه في مقدمته لمجموعة شعره المنشور، بوالثويتان (٢١) . غير أن الناقد لا يستطيع أن يلمح أثراً ظاهراً مباشراً لتجربة الريحاني على من جاء بعده من الأدباء . أما الذي ترك ميسمه الأكيد على شعراء النظم والنثر في جيله والجيل الذي تلاه فقد كان جبران . لقد كان جبران يملك موهبة شعرية فذة ، وكان الإبداع يتدفق منه في تعابير رومانطيقية تدفعها قوة عاطفية كبيرة . ولعل إطلاقه الرومانطيقى ، مع شيء من ضعف الملكة في بحور الشعر العربى ، قد حوله نحو التعبير المنشور عن مواقفه وتاملاته الشعرية .

لقد أطلق جبران تياراً من الفئائية الشعرية والعاطفية والخيال الشعرى الراقى عبر النثر ، محرراً اللغة الشعرية من علاقاتها بالشعر الكلاسيكى ، ومانحاً دفقة جديدة من الحيوية الى التقنية الشعرية التى استفادت من تجربته الثرية الى أقصى حد . غير أنه بالرغم من أهمية العطاء الذى أعطاه جبران ، إلا أن الشعر المنشور فى النصف الأول من هذا القرن لم يكن مقدراً له أن يلعب دوراً مهماً بعد وفاة جبران ، فقد دخل الشعر الموزون نفسه في مرحلة تجريب مهمة وكان ينزع نحو الوصول الى المعاصرة فى الأسرع وقت ممكن . فما أن انتهى الربع الأول من هذا القرن حتى كان واضحاً أن ثورة الشكل فى الشعر العربى في هذه الفترة لن تكون بهجر الشكل المنظوم كلياً بل بتغييره . غير أن التجارب فى الشعر المنشور استمرت ولكنها لم تلعب دوراً جاداً فى الحقل الأدبى ولم تخلق بال حماية العرف الشعرى المأثور قبل الخمسينات . أما العداء السافر لهذا النوع من الأدب ، فلم يبدأ إلا بعد صدور مجموعات متطرفة في محاولتها أمثال **سريال** ، وهي مجموعة من القصائد السريالية المنشورة أصدرها أورخان ميسر وعلى الناصر فى حلب سنة ١٩٤٦ مع مقدمة لميسر من الممكن اعتبارها مايفسئو الشعر السريالى فى العربية . وقد حملت مقدمتها تحدياً لشعراء الوزن عندما أعلنت أن الشعر الموزون عاجز عن نقل الأفكار والتعابير الحديثة .

### التجارب فى الشعر الموزون :

شهد القرن التاسع عشر بعض المحاولات للخروج على شكل الشعر المأثور . فكتب أحمد فارس الشدياق ( ١٨٢٥ - ١٨٨٠ ) بعضاً من أربعة أبيات بلا قافية ومنظومة على ثلاثة بحور ، كما نظم رزق الله حسون الشعر المرسل ( أى الخالى من القافية ) فى قسم « سفر أيوب » من ترجمته لقصص التوراة التى نشرها فى ديوانه **شعر الشعر** ( لندن ١٨٦٧ ) . وفى سنة ١٨٩٧ قام الشاعر الياس فياض ( ١٨٧٢ - ١٩٣٠ ) بتجربة طريفة فى زمناها ، فقد نظم قصيدة رجزية وحاول أن يطلق فيها الشعر « من قيده الموروث ، فلم يجعل كل بيت مستقلاً بنفسه بل أدمج السابق باللاحق كلما رأى لذلك سبيلاً بدون تعمد ولا تكلف ، وقد تكون قافية البيت السابق حرف جر متعلقاً بالبيت الذى بعده » :

ان الفتى طبعاً يميل  
من امرئ القيس الى  
نظمه ولكن قلّـدوا

لكمن أردت أن أقول  
الى الجديديـد . والملا  
ذا العصر لم يجددوا  
من قبلهم (٣)

( ٢١ ) انظر الريحانيات ، ج ٢ ، بيروت ١٩٢٢ ، ص ١٨٢ .

( ٢٢ ) ديوان الياس فياض ، جمعة نقولا فياض ، بيروت ، ١٩٥٤ ، ص ١٩ .



واستمرت التجارب في القرن العشرين فحاول الشعراء التجريب في القافية ، ونظموا المقطوعات الشعرية المختلفة من رباعيات وقصائد مزدوجة وسواها من شعر القاطع ، مغيرين القافية من مقطع إلى مقطع ، أو مراوحين بين القوافي . وكانت تجربة نسيب عريضة ( ١٨٩٧ - ١٩٤٦ ) المشهورة من جملة هذه التجارب لا بداية الشعر الحر كما ظن بعض النقاد . أما الشعر المرسى فلعل أول من حاوله في هذا القرن كان جميل صدقي الزهاوي ، ففي ديوانه الأول **الكلم المنظوم** الذي صدر في بيروت ١٩٠٨ ، نشر قصيدة من الشعر المرسى كان قد كتبها سنة ١٩٠٥ . في هذه القصيدة حافظ الزهاوي على شكل الشطرين بمواضع الوقف الماثورة ( وهي اجبارية في آخر البيت ومعتادة كثيراً في آخر الصدر إلا إذا عمد الشاعر إلى التدوير ) . بعد الزهاوي نشر عبد الرحمن شكرى قصيدته المرسلة الأولى « كلمات العواطف » في ديوانه الأول **ضوء الفجر** ١٩٠٩ ، وأردفها بعدة قصائد من هذا النوع في ديوانه الثاني ( ٣٣ ) ، وكالزهاوي اتبع في هذا نظام الشطرين الصارم . كما كتب محمد فريد أبو حديد مسرحية بالشعر المرسى هي **مقتل سيدنا عثمان** ( ١٩٢٧ ) . وقيل أنه كان قد كتبها سنة ١٩١٨ . ثم في العشرينات نشر أحمد زكي أبو شادي عدة قصائد مرسلة على نظام الشطرين ( ٢٤ ) ، كما قام بتجارب أخرى في الشكل سنقف عندها بعد قليل ، فالذي يهمني هنا هو هذه القصائد المرسلة المكتوبة على نظام الشطرين ، فقد فشلت التجارب فيها فشلاً ذريعاً ولم يقلد شعراءها من الشعراء الراقين في الشعر في ذلك الزمن أو بعده . ويعود فشل هذه المحاولة إلى أن هذا الشكل شديد التوازن ، لتقسمة أقساماً هندسية ، كل بيت فيها يحتوي على دورة تنموية متكاملة ، وإن كانت عادة جزءاً من دورة تنموية أكبر منها تنظم عدة أبيات يربطها معنى وعاطفة متكاملان ( ٢٥ ) ، والبيت الواحد يبدو كأنه ينقل في نهايته حتى يؤكد استقلاله الموسيقي واكتماله للدورة التنموية فيه . ولعل فكرة وحدة البيت في معناه وعاطفته إنما تنبع من هذا الإحساس بتكامل البيت واستقلاله موسيقياً . وليس بعد ذلك ما يربط أبيات القصيدة بعضها ببعض الآخر على الصعيد التقني إلا القافية التي تكرر

( ٢٣ ) أمثال « الجنة الخراب » و « عتاب الملك حجر لابنه امرئ القيس » ، و « واقعة أبي قار » و « نابليون والشاعر المصري » .

( ٢٤ ) انظر قصائده المرسلة « بأمر الحاكم بأمره » و « الرؤيا » و « ممنون الفيلسوف » و « مملكة أيليس » وجميعها في الشفق الباكي الصادر في مصر سنة ١٩٢٧ .

( ٢٥ ) إن القصيدة العربية الجيدة التي تتبع نظام الشطرين والقافية الموحدة تكون في الغالب مبنية على دورات أو موجات تنموية مؤلفة من عدة أبيات تكثر أو تنقص تبعاً لمحتواها . إنها لا تبني على وحدة طسوية في العادة ( وإن كان وجود قصائد في الشعر الكلاسيكي مبنية على وحدة طسوية أمراً غير متعارف ) . وبدل أن تنمو بإطراد حتى تصل إلى اللدورة في نهايتها كما هو شأن القصيدة الحديثة الجيدة تنقسم عادة إلى دورات أو موجات متوالية تتبع الواحدة منها الأخرى . وكل دورة تبدأ من نقطة الهدوء إلى اللدورة ثم تهبط لتبدأ بعدها دورة جديدة ، ولا يكون هذا إلا بعد استكمال الموجة العاطفية والمعنى وما أرتبط بهما من صور شعرية ، إن كانت موجودة ، واختتامها . هذه الموجات التنموية - المعنوية التي تتكرر في القصيدة العربية الجيدة باستمرار إنما هي العنصر الأول الذي يتقدّمها من الربابة . لعل منظر قصيدة الشطرين مكتوبة على الورق قد تبثت الفكرة بأن هذه القصيدة لا بد أن تكون ربابة ، ولكن الحقيقة تخالف هذا ، فإن هذه الموجات التنموية والعاطفية التي تبدأ خافتة ثم تعلو إلى اللوح ثم تهبط لتبدأ من جديد ، عامل من أحد العوامل الآتية في تقنية القصيدة العربية الجيدة ، وتهيئة الربابة التي صنعت بالقصيدة ذات الشطرين والقافية الموحدة في هذا العصر تهمة لا تركز على دراسة أو أساس من الحقيقة . إن القانون الأساسي في الفن هو أن الفن أو قل الفنان الكاد يجد دائماً طريقه إلى التخلص من مزايق الشكل الذي يكتب فيه ، ولكل شكل مزايقه .

نفسها لتكون الرابط الوحيد بين أبيات القصيدة جميعها . فكأنها نوبة وموتيف motif يتكرر ليربط أجزاء القصيدة موسيقياً ويقوى الإيقاع . وبالإضافة الى هذا فان أى هيكل مبنى على تقسيمات صارمة شديدة التماثل تكرر نفسها يحتم استكمال هذا التماثل . فالحساسية الفنية لا تطبق خرقة للقاعدة هنا بل تنتظر استكمال الوحدات المتشابهة ، ويكون الاختلاف في عنصر واحد نشاراً وخرقاً للانسجام الكامل لا تطيق هذه الحساسية سمعية كانت أم بصرية .

وقام أحمد زكى أبو شادى ، في العشرينات أيضاً ، بتجربة متطرفة اسمها تجربة « الشعر الحر » أو « النظم الحر » . وقد قلدها في زمنها بعض الشعراء ، ثم اندثرت هي الأخرى . لقد كان هدفها الجمع بين البحور المتعددة في القصيدة الواحدة ، غير أن هذا المزج تم دون الاستناد الى سبب فنى أو معنوى يبرر ذلك التنقل السريع من وزن الى وزن ، فلم ينجح أبو شادى والآخرون ، كخليل شبيب مثلاً ، في خلق بناء موسيقى أصيل ، بل دمروا جمالية الإيقاع كلياً . ولكن تجربة مجمع البحور هذه أثبتت أن الشعراء كانوا يتحسسون بضرورة إجراء تغيير في الشكل الشعرى . والحق أن الشعراء بدأوا منذ العشرينات يحاولون أن يحدثوا تغييرات في شكل الشعر العربي ولكن هذه التجارب لم يكن مقدراً لها أن تنجح الا في نهاية الأربعينات . ولعل لهذا اسباباً فنية أهمها ثلاثة : الأول ، هو أن الشعر العربى لم يكن بعد مستعداً قبل الأربعينات ، على الصعيد الفنى ، لتقبل تغيير جذرى في تقنيته ، فقد كان على القصيدة العربية التى بلغت أوج قوتها الكلاسيكية في العقود الأولى من هذا القرن ، أن تستنفد قواها بالتكرار الكثير ، وأن يفقد الشكل القديم قداسته الراقصة في الأذهان ، وكان هذا في حاجة الى زمن أوفى وتجربة أطول . ثانياً ، لقد برهنت التجربة الشعرية في النصف الأول من هذا القرن على أن الشكل الشعرى الموروث شديد الرسوخ في الوجدان الفنى العربى ، بحيث يستعصي على التجريب السريع ، فكان على الشاعر العربى أن يجرى تغييرات مهمة في جميع عناصر القصيدة الأخرى ، في لغتها وصورها ولهجتها ، ومواضيعها ، وفي عنصر العاطفة فيها ، وفي موقف الشاعر من الحياة ، قبل أن يتمكن من مقاربة الشكل . ولم تكن الحساسية الشعرية الموسيقية المبنية عبر عشرات الأجيال على الإيقاع المتوازن ، على ذلك التكاثر والتقسيم الهندسى الصارم في شعر الشطرين وعلى حدة الوقف في محطات القافية الموحدة ، قد اخترقت بعد وغزتها أنغام مفارقة . ولقد احتاج شعراء هذا القرن الى ثلاثة أجيال من الاستماع الى موسيقى الشعر الغربى حتى راحت آذانهم تتقبل موسيقى جديدة للشعر العربى تخالف حدة تقسيماته وهندستها الصارمة . ثالثاً ، كان التغير في شكل القصيدة العربية يحتاج ليس فقط الى اللحظة المؤاتية في تطوره الفنى ، بل كان يحتاج أيضاً الى ظهور مذاهب شعرية متفوقة وهذا ما لم يحدث له قبل نهاية الأربعينات .

### تجارب في الشعر الحر (٢١) :

كانت لتجربة أبى شادى في مزج البحور ناحية إيجابية وهي أنها لم تصر على وجود عدد

(٢١) الشعر الحر شكل مؤذن مبنى على وحدة التفعيلة، تحرر من نظام الشطرين القسم تقسيماً هندسياً ومن مواضع الوقف فيه ، وتحرر ، اختياراً ، من القافية الموحدة أو القافية كلياً ، وحرية تكمن في أن النظم يستطيع أن يراوح بين عدد التفعيلات من سطر الى سطر وأن يلجأ الى التندوير في نهاية الأسطر . وصعوبته تكمن في أن على الشاعر أن يبدع في كل قصيدة شكله الخاص .

معين من التفاعيل في كل بيت ، بل راوحت بينها . وعندما نظم خليل شيبوب الشاعر السوري المتصر ( ١٨٩١ - ١٩٥١ ) قصيدته « الشراع » في مجمع البحور ونشرها سنة ١٩٣٢ في **ابولو** ، صادف انه استمر يكتب دون انتباه عبر سبعة أسطر ، في بحر الرمل ، فخرج بمقطوعة شبيهة بالشعر الحر الذي كتب في الخمسينات ( ٢٧ ) :

- هدأ البحر رحيباً يملأ العين جلالاً ٤  
وصفاً الافق ومالت شمسهُ ترنو دلالاً ٤  
وبدا فيه شراع ٢  
كخيال من بعيد يتمشى ٣  
في بساط مائج من نسج عشب ٣  
أو حمام لم يجد في الروض عشا ٣  
فهو في خوف ورعب . ٢

وجمع يوسف عز الدين في كتابه **في الأدب العربي الحديث** ، ( بغداد ، ١٩٦٧ ) ، عدداً من التجارب التي اكتشفها منشورة في الصحف العراقية منذ العشرينات . غير أن معظمها كان من الشعر النثور ، وقد وجدت أن بين هذه النماذج التي سجلها أربعة من الممكن اعتبارها شعراً حراً بالمعنى الواسع لهذه الكلمة ، أولها تجربة قصيرة للشاعر اللبناني نقولا فياض سنة ١٩٢٤ ، وتواريخ التجارب الأخرى تقع في سنة ١٩٢٦ ، ١٩٢٩ و ١٩٣٠ ، وكلها من بحر الرمل وجميعها ليست ذات أهمية حاسمة . أما تجربة علي أحمد باكثير فقد كانت تجربة واعية أكثر جداً وطموحاً ، فقد قام بترجمة مسرحية **رومي ووجوليت** ( ٢٨ ) الى الشعر العربي مستعملاً لذلك عدة أوزان ، ولكنه بنى أسلوبه لا على وحيدة البيت بل على الجملة الكاملة بحيث يقرأ القارئ أو الممثل دون توقف حتى يتم المعنى وقد لا يتم الا في سطرين أو ثلاثة أسطر . ولم يلتزم في الشعر بأى عدد معين من التفاعيل ، غير أن الانتقال العجائى من وزن الى وزن كان يقطع انسحاب المعنى ويشكل حاجزاً أسوأ من حاجز التقسيم الهندسي في البيت العربي الموروث ومواضع الوقف فيه ، ويخرق قاعدة الانسجام بين الشكل والمحتوى . غير أن « باكثير » حسم هذا فيما بعد . ففى مسرحية **السماء واختاتون ونفريتى** ( ١٩٤٣ ) ، التزم بحراً وحداً هو التدارك وراوح بين عدد التفاعيل من سطر الى سطر . كان هذا شعراً حراً بالمعنى الحديث للكلمة ، ولولا أن « باكثير » لم يكن شاعراً كبيراً بالفعل ، لكانت تجربته هذه اتخذت لنفسها صفة الريادة . ولكنه لم يستطع أن يضبط الوزن في جميع القصيدة ، وانتقل من الخيب الى المتقارب دون أن يشعر في مقاطع كثيرة ، غير أن في شعر هذه المسرحية لطفًا ومحاولة واعية لأضفاء لهجة الحديث والرواية على الشعر . تجارب أخرى له ولسواه وصلت الى الجواب الأول في مشكلة تحرير شكل الشعر العربي ، واهتدت مبدئياً ، الى الطريقة التي كان سيتبعها الشعراء فيما بعد .

( ٢٧ ) نشرت « الشراع » في ابولو ، نوفمبر سنة ١٩٢٢ . ونشر شيبوب قصيدة « الحديقة والقصر البالي » أيضاً في

مجمع البحور في الرسالة رقم ٥٤٥ ، ديسمبر ١٣ ، ١٩٤٢ ، وفيها يقع على مقطع مماثل .

( ٢٨ ) نشرها في القاهرة سنة ١٩٤٦ ، ولكنه أكد أنه ترجمها سنة ١٩٣٦ .

ثم على حين غفلة تصدر مجلة الأدبيب البيروتية سنة ١٩٤٦ وفيها قصيدة حرة في بحر الرمل من مقطعين طويلين نسبياً للشاعر اللبناني فؤاد الخشن (٢٩) وهو وقتئذ في المهجر الجنوبي :

أنا لولك لما كنت ولا كان غنائي ٤  
يرقص الكون على لحن السناء ٢  
أنا لولك لما كنت على الأرض سوى ظل فناء ٥  
يتمطى تحت قبلات ذكاء ٣  
فاذا جاء المساء ٢  
يتوارى ويداب ٢  
باضطراب ١

إن عدد التفاعيل هنا يتراوح بين الخمس والواحدة ، وقد توصل الشاعر كما نرى الى هذه الطريقة ببساطة حافظت على اسباب الأبيات وانسجامها الموسيقي وقوة حبكها . وهي ارهاص ناجح للشعر الحر الذي كتب فيما بعد ، ومن الممكن اعتبارها أول قصيدة حرة ناجحة . وفذ انكر الخشن تأثره بأحد في هذه التجربة ، بل كتب يقول « توصلت الى هذه الطريقة بفطرتي الشخصية ولا أذكر اني تأثرت بشاعر معين سبقني الى ذلك » (٣٠) .

وفي سنة ١٩٤٦ حاول الشاعر المصري محمد مصطفى بدوى تحرير بحر من البحور المركبة هو بحر الخفيف في مقطعين من قصيدته « بقايا قصيدة » ، وتوصل الى تجربة مثيرة في هذا البحر :

في نعيم المداخن الحمراء  
حالمونا  
بين كون عفا مع الزمن العائر يوما  
وآخر لن يكونا  
آه لسنا سوى قطيع من الأشباح دسرن في السبات سنينا  
وتخبطن في ظلام الليالي  
تألهينا

وقام لويس عوض بتجربة واعية أيضاً في الشعر الحر ظهرت في كتابه بلوتولاند وقصائد أخرى ، من شعر الخاصة ( ١٩٤٧ ) تلك كانت قصيدته « كيريايسون » التي ذكر أنه كتبها في كامبردج سنة ١٩٣٨ :

أبي ، أبي  
أحزان هذا الكوكب ٢

( ٢٩ ) انظر الاديب ، عدد تشرين اول اكتوبر ، ١٩٤٦ ، ص ٢٥ .

( ٣٠ ) من رسالة الى الكاتبة من بيروت ، ٣٠ مايو ١٩٦٩ .

- ناء بها قلبي الصبي  
الرزق تحت الرزق في صدرى خبي  
الشوك في جفنى ، خراب الهدب  
سلت دميقات كذوب السم من جفنى الأبي ٤

غير أن كتاب **بلوتولاند** لم ينتشر ، لأنه منيع من السوق في نفس السنة التي صدر فيها بسبب مقدمته التي أعلن فيها أن الشعر العربي المتمثل في العمود الشعري قد مات ، ودعا فيها إلى الكتابة باللغة العامية ، ولذا فإن تجربته هذه في الشعر الحر بقيت مجهولة نسبياً خارج مصر ، غير أن حيويته تشير إلى أن لويس عوض وقع مع شعراء آخرين في نفس الفترة ، على سر التحرر في شكل الشعر العربي وهو كسر هندسة الأبيات : والتراوح في عدد التفاعيل بين بيت وآخر . لقد أصبح الشعر العربي الآن جاهزاً لتجربة ناجحة مثمرة في الشعر الحر ، وكل ما عليه هو أن تبرغ في الأفق مواهب فنية جادة تستطيع أن تستخدم هذه الحرية المتاحة في شعر جاد (٣١) .

• • •

( ٢ )

### الشعر بعد سنة ١٩٤٨ :

انقضت النكبة الفلسطينية على عالم عربي لم يكن قد اكتشف نفسه بعد ، ولا تعرف على أبعاد فجيعة الحقيقة : وجه قصوره الذاتي وافتلاس قيمه المتداولة . فكان أول « انجاز » للنكبة هو تحرير العقول والنفس من الضرور والواق المطمئن ، ومن الجهل بالذات . وكان الشاعر العربي الحديث ، من جيل الشبان ، هو أول من أدرك بحدسه وعمق وجدانه أبعاد المأساة العربية وأول من أرحص بمضاعفاتها القادمة .

ولعلنا إذ ندخل في الخمسينات ، ندخل في أخطر فترة من تاريخ الشعر العربي جميعه، وأشدّها حيوية وصراعاً . لم يكن الشعر السابق لنكبة بريثا من القلق وصراع القيم ، ففى تاريخ الثقافة العربية الحديثة لا نجد استقراراً وقبولاً وإيماناً بقيم ثبوتية موروثة إلا في مطلع القرن عند الكلاسيكيين الجدد ، ثم تبدل العالم من بعدهم وفي زمنهم وأهتزت من حولهم معالم الحياة وتناوش المجتمع تقلبات نفسية وفكرية كثيرة . غير أن الشعر العربي بعد النكبة دخل في صراع حاد مع نفسه ومع القيم الانسانية حوله أعنف بكثير من أى صراع سابق ، ووصل الشاعر فيه إلى درجة عظيمة من الاقدام والمغامرة .

( ٢١ ) لا بد هنا من ذكر البند العراقي الذي بدأ يكتب في العراق منذ نحو ثلاثمائة سنة . البند كلام موزون يكتب على بحرين مجموعين أو منفردين هما الهزج والرمز ، مقسم إلى وحدات ، يستعمل القوافي المتراوحة في نهاية الوحدات ، ويرأوح بين عدد التفاعيل من وحدة إلى وحدة بأسلوب يشبه بالشعر الحر . ان هذه الدراسة لا تتسع لبحث نشوء البند ولا لبحث تقنيته وبنائه ، بل إن ما يهمنا هنا هو ان مواضع هذه البند لا تكاد تختلف عن مواقع النثر المكتوب في القرن الحادى عشر هجرى عندما بدأ البند يكتب في العربية . ان معالجة الموضوع في البند تشبه إجمالاً بهيمن عليها لهجة المتحدث وتطوّر عادة من كل توتر عاطفى . ان أسلوب تناوب الجمل فيها ، ومنطق الصور ، وانسداد المبررات ، واسلوب ترادفها وتقييمها ، وموقف الناظم ولهجته ، كل هذا ينتمى إلى النثر لا إلى الشعر ، ولذا فإن الاستنتاج بأن البند نثر منظوم يبدو طبيعياً . انظر « البند في الأدب العربي » تاريخه ونصوه ١٩٥٩ ، لعبد الكريم النجاشي وقابل مع فهايا الشعر المعاصر ، بيروت ، ١٩٦٢ لتلازم الالكتة ، والبند والشعر الحر ، الاقلام ، شباط فبراير ١٩٦٥ لمصطفى جمال لقطين .

وكان عليه لكي يصل الى هذه الدرجة ان يكون أكثر من مجدد لنفسه وللفن ، ان يتحدث لصالح امته ولبلاده ولصالح الأجيال الصاعدة ، وان يمز مفاهيم العالم من حوله ويتنبأ له بما غاب عنه . قال هنريش مان متحدثاً عن اخيه توماس . « ان توماس كان جريئاً مقداماً فوقف الى جانب بلاده وموارثها من أجل حياة فاضلة ، فبلغ وعيه درجة العالمية » . أما الشاعر العربي الحديث ، بعد النكبة ، فقد يقول عن نفسه انه وقف الى جانب بلاده ضد موارثها من أجل حياة فاضلة ، وقد يقول أيضاً ان وعيه بلغ درجة العالمية .

ولو راقبنا الوضع الشعري بعد النكبة بدقة وامعان ، لوجدنا ان جميع الاتجاهات كانت تقود الى طريق واحد . لقد كان الماضي هو الأرضية الراسخة التي بنى عليها جيل شوقي أسسها الفنية ، ولكن هذا الماضي لاح للشاعر الحديث عديم الفائدة الآن ، ولم يعد امامه بعد النكبة مباشرة الا بُعد واحد فقط هو هذا الحاضر الرهيب المليء بالتعاسة ، الخالي من الاشراقات . أما الايمان بان الماضي والتراث قد انتقلا الى كسحيتية ثابتة فقد نبذ وكأنه خرافة ، وأصبح كل التركيز على الحاضر ، وبدا كل ما قدمه الماضي البعيد والقريب محتاجاً الى التجديد والتكيف مع العالم الحديث . وكان الالحاق على الحاضر يشعر المرء بأن هذا الحاضر يود مسابقة نفسه ومسابقة الزمن ، وأنه اقلب مسرحاً للتجريب والمجاهدة ، وأنه بات ذا خطورة تاريخية كبيرة على صعيد الشعر العربي . لم يعلم أغلب شعراء ما بعد النكبة ولم يدركوا كم كانوا مدنيين لثلاثة اجيال من الشعراء قبلهم ولتجارب عديدة لم تهدأ يوماً منذ مطلع القرن .

وفي انكارهم للتراث القديم والحديث نسوا او لعلمهم جهلوا ان الابداع انما يرتكز على حتمية تذكر الماضي ونسيانه في آن واحد . ليست هذه الفكرة اكتشافاً عصرياً وان كان ت . اس . اليوت قد اضاء ابعادها الفكرية بوضوح جديد - فقد أدركها أبو نواس مثلاً بحدسه الفني الفائق . وليست الثقافة وجوداً واضحاً محدداً قائماً كتمثال نحت بقياساته الواضحة الثابتة الى الابد - بل انها شيء متغير باستمرار يحمل قديمة في حديثه ويغير وجهه في كل جيل هي ، وتغيره هو الثبوت الوحيد فيه - انه تغير ونمو لا يشبه تعاقب الفصول وتداولها ومعاودتها بمهرجاناتها وزوايها الماضية ، بل ان له وجهاً لا يتكرر ابداً ، بنفس المعالم والشكل ، وهذا سر كبير من اسرار الجاذب الكامن في دراستنا لتاريخ الثقافة .

كانت الفترة اذن فترة انكار ورفض على كل صعيد ، وتعرضت جميع عناصر القصيدة الى تغييرات جذرية على ايدي شعراء الطليعة ، وقام الرواد ينتصرون لنزوعهم العميق الى تغيير جميع هوالهم ويحاولون تفسير تجاربهم بأساليب كثيرة - ويقدروا ما كانت ثورة الشعر في هذه الفترة حادة وناجحة الى حد كبير ، بقدر ما كان الاصطدام مع القوى المحافظة عنيفاً والصراع حاداً ومشاكساً . ان انصار القديم وانصار الحديث موجودون في كل عصر وفي كل لغة ، وما وجودهم الا نتيجة طبيعية لتغير الحساسية الشعرية - اما الخصومة الحديثة في الشعر العربي فقد تعدت كل خصومة سابقة ، وانتقلت من صفحات المجلات الادبية الى صفحات الجرائد اليومية والى الاذاعات ، ومن عالم الادباء والشعراء والنقاد ومجالس الفن العليا الى مدرجات الجامعات حيث يجب ان تكون الدعوة الاولى هي « الموضوعية » و « الانحياز » . كادت تصبح قضية شخصية عند الأغلبية ، ومحركاً عاطفياً يثير الحقد والغضب والتراشق وحتى الانتقام احياناً . واصيب العالم الشعري عندنا بانفصام مرهق في حساسيته الشعرية ، فقوم لا يستطيعون ان يتدقروا الا الشعر الموروث ، وقوم لا يتدقرون على الاطلاق ، وقلما وجدت متدقراً او ناقداً يملك الحساستين ويتمتع بما ابدع في القديم والحديث معاً . كانت قضية

الخلافاً بين أنصار القديم وأنصار الجديد قضية قناعة بأحدى عقيدتين : الأولى تصر على أن للشعر العربي قواعد وأصولاً وقوالب لا يمكن أن تتغير ، وبشكل الخروج عليها فوضى ونوعاً من الزندقة الفنية التي تستحق الرجم ، والثانية تقول بأنه من الممكن أن يكون وجه الشعر في أية فترة مختلفاً عما كان عليه في الماضي . فأمر الرأي الأول على التجمد والتبئس ضمن إطار محدود ، وأكد الرأي الثاني إيمانه بعرونة الفن وطواعيته وخضوعه في أية فترة لعوامل كثيرة ملمحة أيضاً إلى عامل الصدفة .

إن نزوع الإنسان إلى المستقبل أمر طبيعي . ولكن صورة المستقبل ما كانت لتفرض على هؤلاء الشعراء من الخارج ، بل كان عليها أن تنمو داخل نفوسهم وفي اقتناع وجدانهم ، ووجد الشعر العربي الحديث مفاتيحه إلى مفاليق النفس التي رفضت الاكتفاء على ذاتها لحظة واحدة والتي رفضت الانفصال عن عصرها وقضاياها . ومهما يكن الإنسان ملماً بقضايا عصره فإن معرفته لا تغيد إلا إذا حولها إلى عالها الشخصي وتركها لتجربته الذاتية . لقد طورو الشعر كعالم داخلي ثم أخرجوه ، وقد توهج بعذاب شخصي هو عذاب الجميع . وحتى عندما تحدثوا عن أنفسهم ، فإنهم لم يكونوا شخصيين كلياً ، بل مزجوا ذاتهم ومعاناتهم بما كان خارج إطار هذه الذات وازاء أحداث العالم . وكان في هذا انتصار لهم على صعيد الشعر .

وإذا نظرنا إلى الشعر المعاصر استطعنا أن نقول أنه في جوهره شعر سياسي بمعنى واحد : هو أنه ينزع إلى التأكيد على ضرورة تغيير العالم . لقد نفر الشعراء الرواد من الحدود ، كل الحدود : في الفن والسياسة والثقافة والحياة اليومية . وقام أدونيس يريد أن يغير « خريطة الأشياء » . إن هذا التطرف طبيعي عندما يصبح نظام المعتقدات الحيوية متجسداً لا يخترق . وكانت الحدود نفسها تتغير باستمرار ، فالعصر عصارلت فيه التناقضات وتراكت فيه الأحداث . في عصر متفجر كهذا اذ تبدأ أسس نظام قديم مستتب بالانهيار والتفتت ، يصبح كل حاجز بين حرية الفنان والعالم غير محتمل ، فنعى هذا الجيل إلى تدمير الحواجز ، لا سيما تلك التي تفصل الإنسان عن نفسه وعن الحقيقة التي يجب أن يعرفها ، وأصر على أن يلج بعمق أكبر إلى مشكلات العصر ، وأن يكون له الحق في أن يفكر لنفسه في أية وضعية جديدة تواجهه . لم يكن الصراع حينئذ ، فكما قال أي . أي . كامينجز : « أن تمثل ذاتك ولا أحد سواها » في عالم يحاول جهده ليل نهار أن يجعلك شخصاً آخر — يعني أن تحارب أصعب معركة يمكن أن يحاربها الإنسان — ولا توقف عن القتال أبداً (٢٢) .

وانقسم شعر الطليعة إلى قسمين أولهما شعر الشعراء المعاندين أمثال السياب في شعره الباكر ، والبياني (٢٣) . وقد استطاع هذا الشعر أن يشرق بالأمل وأن يهيم عليه رنة الفرح الزاوي

From a reply to a high school editor, Spectator, Ottawa Hills, Michigan, (٢٢) October, 26, 1955.

(٢٣) لم يكن خليل حاوي في شعره الذي نشره في نهر الرمان ، سنة ١٩٥٧ ، مثاليّاً إلا أنه شذ عن شعراء جيله من غير المعاندين بتلك الإيجابية البهجة في أبيات كهذه من قصيدة « الجسر » :

يعبرون الجسر في الفجر خفاً

العلمى امتدت لهم جسراً وطيد

من كهوف الشرق من مستنقع الشرق إلى الشرق الجديد

العلمى امتدت لهم جسراً وطيد

لستقبل الانسان المكافح . « سيعشب العرائ بالمر » ( السياب ) . كانت هذه كلمات من آمنوا لان عقيدتهم الثورية كانت تشير الى حتمية انتصار الانسان في النهاية ، وتلح على منجده الأبدى . أما الآخرون فقد عجز حدسهم المرهف ، الذي لم تسيطر عليه عقائدية مؤمنة ، أن يرى كيف يستطيع الانسان في العالم العربي أن يجد طريقة في تلك المناهضة الشائكة ، وامتبلا شعرهم بالفضب والرعب والرفض لحاضر لا يطاق . كانوا شديدي الصرامة والانهام والادانة في حكمهم على عصرهم ، ولم ير بعضهم ( أدونيس ، بلنسد الحيدري ، السياب - بعد تحولهم عن الماركسية ) ان اسباب الأمل قد أصبحت مشروعة ، فأرهصوا في شعرهم لجزيران ١٩٦٧ .

ولا شك ان الشعراء سبقوا المفكرين الى اكتشاف الذات واسباب التردى التي أدت الى النكبة . فالكتب الفكرية لم تجرؤ على الرفض الكامل الذي جرؤ عليه الشعر ، ولا على تلك الادانة الكاملة ، بل انحلت موقفاً بشيرياً قاصراً اكتفى بالوعظ والارشاد . ولم يعلن المفكرون سقوط القيم التي بنى عليها المجتمع التقليدي وأفلاسها الروحي والانسانى الا بعد رؤية الشعراء ( ٢٤ ) .

واتخذ الشعر مجرى مأساوية متحدثاً عن صراع الانسان المعاصر في العالم العربي ، وتحكم قوى القسر والارهاب فيه ، وغدا المذاب والالم والموت في الشعر اشياء اليقة ، واصبح القلق المهيمن على الشعراء مصرياً ، فتخطوا بسهولة وعفوية مرحلة القلق الجنسي والعاطفي الذي أزهق شعراء ما قبل الخمسينات ، ودخلوا في مناخ المنفى : المنفى الداخلي الذي لازم كلا منهم ، والفربة الروحية التي أزهقتهم . كما تطلقت بعضاً منهم غربة جسدية ممعنة : بلنسد الحيدري ، توفيق صايغ ، أدونيس ، جبر إبراهيم جبرا ، مصطفى بدوي ، عبد الوهاب البياتي وسواهم . ولم يشعر أغلبهم بالاستقرار الا في بيروت ، لا لأنها عبرت في مزاج حياتها عن الثورة والتفرد والغربة في الاحتجاج ، ولكن لما سمحت به من حرية الفكر ، حيث تعاضت التناقضات العربية دون أن يتفترس بعضها بعضاً ، ولما اعطته من مجال للفرد أن يكون كما يريد أن يكون .

وإذا نجا الشعر منحي مأساوية اختفت من انتاج شعراء الطليعة ، في هذه الفترة ، دعايات التل وإبراهيم طوقان ، وسخرية النجفي وجل على محمود طه ، وتسبيحات ابي شبيكة والشابي للحب والجمال - اختفى كل هذا اختفاء يكاد يكون كلياً ، فاللهجة في هذا الشعر جادة صائفة ، حزينة عند البعض ، غاضبة متعمدة عند البعض الآخر ، منكسرة هنا ، مليئة بالتحدى والرفض هناك . واصبح ايقاع الشعر الحديث ايقاعاً مأساوياً يتفجر غربة وتساؤلاً ومحاكمة للذات ، يتفجر تكراراً وتمزقاً وتقسيماً ، يتفجر قلقاً وعداياً وادانة - وسيطر عليه عنف فضيحة لا تحتل . لقد أسماه مطاع صفدى « ايقاع الرعب » وصفت خالدة سعيد هذه المواقف التي قننتها الشاعرة الحديثة بأنها « آيات عصرا » ( ٢٥ ) .

بحثت خالدة موضوع الرفض والفربة في الشعر العربي الحديث بحثاً راقياً فيه من الإبداع ، تقدر ما فيه من البحث والاستقصاء ، انه موضوع معقد ، وللرفض في الشعر والإدب عندنا مظاهر

( ٢٤ ) عن قصود الفكر العربي في تفسير أبعاد النكبة ، انظر نديم البيطار ، من النكبة ... الى الثورة ، بيروت ، ١٩٦٨ .

( ٢٥ ) انظر مقالة مطاع صفدى « الشعر الانثوي ودويان العودة من التبني الحالم » ، الاداب ، شباط ، فبراير ١٩٦٠ ، ومقالة خالدة سعيد « بوادر الرفض في الشعر العربي الحديث » ، شعر ، عدد ١٦ ، خريف ١٩٦٠ .



كثيرة تبحث خالدة عذداً منها ، غير أنه في اختفائه ، رفض إيجابى يعبر عن كراهية بناءة ، وعن رغبة غميقة للهدم في سبيل رفع صرح الحضارة العربية من جديد . ولكنه ، لأنه يعرى الشاعر ويغربه عن وطنه وامته ، ولأنه يعرف على أسرار التردى وأخبار العقم ، يحمل وجهاً مأساوياً متجعماً ، حتى أن بإمكاننا القول دون تردد أن الشعر الحديث في جملته شعر فاجع .

شق جزء كبير من شعر السواد في هذه الفترة طريقه نحو تحسيس الفاجع في الحياة ، والتعرف على أبعاد الوضعية الإنسانية من خلال تجربة الفرد ومعاناته في الحياة العربية . واستطاع الشاعر الحديث أن يربط مخنة الإنسان في الأرض العربية وصراعه بالقوى العمياء التي تفترس بكارة الأشياء وبراءة المحاولة ، ولم يعد من وجود للفنطق المرتب الذي ساد شعر الكلاسيكيين الجدد ، بل اكتشف الشاعر الحديث الغيب والغشوائية اللذين ينتظمان الحياة الإنسانية ويطنان وضعية الإنسان على الأرض . هنا ، في هذا الشعر ، تسفر الفجعة . أن الفجعة منضوية في هشاشة الوضعية الإنسانية ، والوضعية الإنسانية مرتبطة بالقدر الأعلى ، يسير « خط عشواء » ، من نصب يمتد ، أو يتصير ماء شبابه أو يحمل « عبء الدهور » حتى نهاية حياته . هذا الموقف يشق طريقه نحو ادراك الموقف المأساوى ويرى بعين لا تعرف اختلاط الرؤى كيف تلعب القوى العمياء المعادية للإنسان بمسيره وتغيره قوى الدهر والكراهيات العنيفة والسلطان الناعم ، والقهر الاجتماعى الخالى من العدل والمنطق ، وعبت الحياة نفسها . هذا موقف يتناهى الشاعر الحديث بقوة منذ الخمسينات ، لقد حلت الضربة بالتفكير الجبرى المنطقى وشعنت تماسكه ، ولم يعد الموت حقاً ملزماً ومنطق الحياة رتباً ومقيداً بحكمة ميتافيزيقية لا يرى لها الإنسان اعتراضاً - بل دخلت عناصر الصراع والشك والتساؤل والرفض والحوار والانتكار نهائياً إلى العقل الجبرى الوضعى فدررت تماسكه . وفي مناخ النكبة يرفض الشاعر الحديث رؤية عدالة سماوية تقتص من خطاة أجروا بحق الله . « فالقدس » لم تعد اورشليم وهي لم تسقط قصاصاً ربانياً وعدلاً ، ولم يتفرق الشعب الفلسطينى لأن الله أدانته كما أدان شعب إسرائيل ، بل بقوى الدهر العمياء ، باندحار البطولة وبنار العداوات والبغضاء ، وبالفساد والخيانة والتآمر والظلم الانبئى وبالفرد . وتظل « يافا » لا رمز للعنة الإلهية القادرة صاحبة الحق ، بل طفلة بريئة العيثنى أصابع إيوبها ، ويظل برتقالها رمز الخير المفتصب ، والذي يستعيد بها هو الإنسان النائر العائد إلى ساحة البطولة . ولكن ، حتى يتم هذا ، لا بد من امتحان الذات العربية بمعمل عن التفكير الغيبي ، ولا مناص من صيحة السرح والنفج والرفض والانتكار ، وحتى يتم هذا يجب أن يتفرض جيل بأكمله - حامل العبء الملقى عليه بالموت في القرية . أنه جيل يعيش إلى مضمره مختللاً ، عارفاً بأن غربته أبدية ، وبأنه الجيل الضحية وأسلمه ما هي الأجر للآخرين . أن الفجعة أو امكان الفجعة بهذا المعنى لا يتم للشاعر العقائدى الصارم لا متيناً للماركسي . يذكركنا جيتورج شتاينر بأن الماركسية تصر على العدل والمنطق ، فماركس رفض مفهوم النجاسة بكونه « قسلاً » . أن القدر أعين يقدر ما يظن غالباً عن الفهم والادراك . « هذا هو الموقف الذي يرفض فكرة النجاسة العينية التي تتولد باستمرار من لقاء الإنسان بالجنوم مع الدهر » (٣١) . ولعل شخصية « السياب » التي لم تكن قط في أساسها قابلية لإحتمال ذلك الانشغال المعيشى في أحضان المبالغة المؤتمنة . هي التي قادته في فترة الماركسية إلى تصوير الفاجع دون الاعتماد على جعل له في حفر التهور والموسم العمياء حيث تنمرى فيهما مأساة الوضعية الإنسانية ويرزق تناقضها الأبدى .

والفجيعة أو امكان الفجيعة لا يتم بهذا المعنى أيضاً لشعراء المقاومة داخل الأرض المحتلة. ان شعر المقاومة يختلف عن شعر النكبة - انه يواجه عدواً غريباً : جسداً خارج جسد الأمة ، كيئناً هجيناً حاضراً محدد المعالم والملامح . انه عدونا امام العالم ، فالتحدى قدر ، والعداوة الشرسة المشاكسة امر مشروع . انهم ، اى شعراء المقاومة ، لا نحن ، وروثة ابراهيم طوقان وعبد الرحيم محمود . اما نحن ، خارج الأرض المحتلة ، فصرعنا اسكب في اعماقنا - لان عدونا الاول ، كما اكتشفنا باكراً ، كان قابلاً في ذواتنا - انك لا قدر على التحدى ازاء الآخرين ، ازاء أعدائك الفاصيين القساة ، منك ازاء نفسك . ازاء نفسك تتبدل نفمة صوتك ، واذ تبدل بادانة ذاتك ، فان صوتك يتوجه بالحزن ايضاً ، وبالفجيعة . البطول في شعرك تتلون هي نفسها بلون الفجيعة ، ومهما حلقت في شعرك فيجتاحك القوى كسير وتتكفى ، لا بد ، راجعاً ، لاجئاً من نفسك الى نفسك ، ترفضها ، ترفض اهلك واشقاءك وتحذاهم لانهم لم يتحدوا الزمن . ثم يختنق صوت الفجيعة .

اما في الأرض المحتلة فتوفيق زياد يصيح :

هنا على صدوركم باقون كالجراد

وبجبهه سميح القاسم :

قسماً جذرنا لن يموت

قسماً دمنا لن يطلا

فريد محمود درويش قائلاً :

علمتني ضربة الجلاد ان امشى على جرحى

وامشى ثم امشى ... واقاوم .

بهذه الروح المستعدة للقتال تنطلق اصواتهم غازية ، تنبض بيقين الكفاح ، وبالحنين المائج ، القادر على فتح ابواب كثيرة .

وليس في شعرهم ما يدل على انهم لن يظلوا اوفياء لمصيرهم ، بل ان المرء لشعر بانهم قادرون ابداً على المحافظة على انفسهم في وجه الدمار والتعدى . ان كل قصيدة فلسطينية وكل صورة تعكس جغرافية الأرض المحتلة : زيتونها ، زعترها ، برتقالها ، انما هي سلم نحو غد اكثر اصالة وانسانية ، وجسر فوق انقاض النكبة .

### ثورة الشكل في الشعر العربي المعاصر :

ان ربط بداية الشعر الحر بالنكبة الفلسطينية سنة ١٩٤٨ ، امر تعسفى يعطى فكرة خاطئة للقارئ ، فقد كان الشكل الشعري العربي ، كما رأينا ، يسير نحو تغير محتوم منذ مطلع القرن ، وكان الشاعر العربي قد اهتمنى السسر التحرر من شكل الشطرين قبل النكبة . اما القصيدتان اللتان درج المعاصرون على اعتبارهما فاتحة الشعر الحر رسمياً فهما قصيدة نازك الملائكة « الكوليرا » ، وقصيدة بدر شاكر السياب « هل كان حياً » وكلاهما ظهرتا سنة ١٩٤٧ (٣٧) .

« ٣٧ » « الكوليرا » في مجلة العروبة البيروتية في ١ كانون اول ديسمبر ١٩٤٧ ، كما صدر ديوان « السياب » اذهار ذابطة وفيه قصيدته تلك في مصر في اواخر ١٩٤٧ .

ويبدو الاستنتاج بأن حركة الشعر الحر حركة عروضية في بدايتها أمراً طبيعياً . أن كونها حركة عروضية لا ينفي ارتباطها بالحركة النفسية التي كان يحس بها شعراء هذا القرن من رغبة في تخلي أساليب القدماء الشعرية وتطعيمهم مغامرين إلى كل جديد ، ولكن الحركة في بدايتها تظل ، رغم ارتباطها بمزاج روعي مغامر هيمن على العصر كله ، حركة عروضية تقنية في المرتبة الأولى .

لست أرى أهمية حقيقية للنقاش العنيف الذي دار في الخمسينات (٢٨) حول بداية الشعر الحر ، هل كانت قصيدة نازك هي فاتحة الحركة أم قصيدة « السياب » ، إذ أننا لا نستطيع أن نتناسى المحاولات الكثيرة التي جرت منذ القرن الماضي لتحرير الشكل الشعري العربي ، من ارتباطاته التقليدية . لقد نفى السياب سنة ١٩٥٤ أن تكون قصيدة الكوليرا قصيدة حرة لأنها كرت نفس النموذج الموجود في المقطع الأول في مقطعها التاليين (٢٩) ، ثم ذكر السياب نازك بأن نوع الشعر الحر الذي يكتبه هو أصبح محط تقلد الشعراء المعاصرين . غير أن الدور الذي لعبته نازك في حركة الشعر الحر وفي تطوير أسلوب النقد الشعري كان فائقاً ، وقد ترك تأثيراً حاسماً على هذه الفترة . أن حركة الشعر الحر ستظل مدينة لنازك لأنها كانت هي أول من حاول إعطائها تفسيراً نقدياً ، وأول من دعا إليها ، وأن كانت قد عادت فاضطرت فيما بعد لحفظات شديدة حول مستقبل هذه الحركة .

ظهر أول تفسير أعطته نازك الشعر الحر سنة ١٩٤٩ ، في مقدمة ديوانها الثاني **شظايا ورماد** ، الذي تضمن عدة قصائد حرة . ويتلخص تفسيرها بأن مزية هذه الطريقة هي أنها تحرر الشاعر من عبودية الشطرين ، فالبيت ذو التفاعيل الست الثابتة يضطر الشاعر إلى أن يختم الكلام عند التفعيلة السادسة ، وأن كان المعنى الذي يريد قد انتهى عند التفعيلة الرابعة ، بينما يمكنه الأسلوب الجديد من الوقوف عند تمام المعنى (٤٠) . هذا التفسير لم يكن مقنعاً كما شعرت نازك نفسها بعد سنوات ، عندما تبلورت نظريتها النقدية ، فقد انضوى على اتهام ضمنى بأن الشعر الشطري ملء بالزوائد ، وبأنه ينطوي على خطر الحشو باستمرار ، وهذا لغو ، إذ أن القانون الأساسي في الفن هو أن الشاعر الممتاز يكتب الشعر في أي شكل ، وليس الشكل هو الذي يفرض نفسه على الشاعر ، بل أن موهبة الشاعر هي التي تتحكم في الوزن إلا في لحظات الضعف والأعياء ، وهذا يحدث في كل شكل .

أما في الأوزان المقررة سلفاً فإن النغم يكون موجوداً بشكل غريزي في وجدان الشاعر ، مستقراً متدمجاً تلقائياً في عملية الخلق ، موحياً ، هادياً ، وقوة الشاعر الإبداعية « تدون » نفسها ، في لاهية ، إلى الطول المقرر سلفاً للشطر أو البيت ، وهو طول لا ينفصل عن الانقياد الغريزي في وجدان الشاعر . وإذا ينظم الشاعر ، ترتب الكلمات نفسها في نظام تلقائي يناسب الوزن المقرر دون أن تتجاوز المعنى ، وتنقص عنه ، وتولد الكلمات ملتزمة بأنغام القصيدة ، كيفية نفسها تلقائياً على هوى هذه الأنغام . ليس في العملية ، كما تعرف نازك نفسها ، أي تصف أو فرض أو قسر ، بل أن العملية الإبداعية تتم في انسجام كامل ، وتولد الأبيات بعفوية لا تعمل فيها إلا عندما

( ٢٨ ) انظر مثلاً أعداد الآداب ، كانون أول ديسمبر ١٩٥٢ ، وشباب « فبراير » ونيسان « أبريل » وأباد « مايو » وحزيران « يونيو » ١٩٥٤ ، وانظر كتاب نازك شظايا الشعر المعاصر ، بيروت ، ١٩٦٢ ، ص ١٠ - ١١ و ٢١ .

( ٢٩ ) هذا صحيح ، ولكن القصيدة تتعد كثيراً عن روح الوشج بجوها المتفتح ، وهي في تصميمها المتفتح الأول لم تعتمد نموذجاً مسبقاً على كل حال . وانظر الآداب ، حزيران يونيو ١٩٥٤ ، ص ٦٩ ، مقال « السياب » المذكور .

( ٤٠ ) راجع شظايا ورماد ، بيروت ، ١٩٤٩ ، ص ١٢ .

تبدا القصيدة نفسها بخسران عقوبتها ، ويفوز الإيهاق عملية الخلق . إن نظام هذا الشكل ونظام الوحدات الإيقاعية المتكررة فيه قد أصبح راسخاً في الأدعي ومتغلغلاً في القوة الإبداعية لأجيال عديدة من الشعراء ، بحيث عاد تقريباً شيئاً غريباً . والشاعر المجيد فيه ينظم عادة دون وعي حاد بالعوائق الخاصة بهذا الشكل .

ثم إن هذه النظرية توميء أيضاً الى نوع من الحرية لا تتاح عملياً لأي شكل شعري ، ولا حتى للنثر الشعري ، وهي أن الشاعر الذي يكتب شعراً حراً يستطيع التوقف حالاً ينتهي مغناه . ولكن هذا أيضاً لغو ، إذا أن الشاعر الحريكتشف سريعاً بأنه ليس حراً تماماً قد يظن وأنه لا يستطيع أن ينهي البيت دائماً حيث يريد ، وحيث يتم المعنى ، لأنه مضطر الى التمشي مع قوانين الوزن . وهو يكتشف سريعاً أن الوزن الحر أشد صعوبة في هذا المجال من وزن الشطرين لعدم استقرار نموذج له في الوجدان .

كان واضحاً منذ أوائل الخمسينيات أن أحسن القصائد المكتوبة بهذا الشكل الجديد كانت متفوقة على النقد الذي حاول تفسير فورتها الشكلية ، وهذه هي المرة الأولى في تاريخ النقد العربي الحديث التي سبق فيها النموذج النظرية التي حاولت تفسيره . والحقيقة أن شعراء هذا الشكل الجديد ، ومنهم نازك نغسا ، لم يفتنوا إلا بعد سنوات من التجريب والعباء الشعري الى الدوافع الحيوية الكامنة وراء الحركة ، والى الأسباب الاجتماعية والنفسية والفنية التي سببت نجاحها أخيراً .

ففي سنة ١٩٥٤ كتب السياب (٤١) يقول : إن الشعر الحر لم يكن ظاهرة عرضية فقط بل بناء فنياً يشتمل على موقف واقعي من الحياة ، وأنه جاء ليسحق «الاستنماتالية» الرومانطيقية ، والجمود الكلاسيكي ، والشعر الخطابي ، وشعر البروج العاجية . وبهذا أكد السياب العلاقة الوثيقة بين الشكل والمضمون ، منوهاً بأن الشكل الجديد هو نتيجة المضامين الجديدة في الشعر . أما السبب « الفنى » الكامن وراء تجربة الشعر الحر فهو أن هذا الشكل إنما يستعمل لكي ينقل الشعر العربي من غنائيه وقوافيه الرتيبة ، وقد ربط هذا الشعر الحر بالحركة الواقعية الجديدة المبنية على أسس ماركسية ، وقال أن الشاعر الذي يستمد موضوعاته من الحياة يرفض أن يختبئ وراء القافية ، والزخرف ، والتنسيق والتطلمات الذاتية .

بالطبع لم يكن « السياب » مصيباً كمثل الإصابة . عندما ربط حركة الشعر الحر بحركة الواقعية الجديدة ، وأسباب ذلك ظاهرة ، إذ أنه هو نفسه ، عندما كتب أولى قصائده «الحر» ، كان لم يزل رومانطيقياً ذاتياً يتشوف الى المرأة والحب . والحقيقة هي أن حركة الشعر الحر بدأت في مرحلتها الأولى كنتيجة للتجريب المتواصل في الشكل الشعري ، عبر عقود طويلة ، ولكنها انتشرت ونجحت في الخمسينيات لأن الأسباب النفسية والاجتماعية والفنية أصبحت ملائمة لها (٤٢) .

وفي سنة ١٩٥٧ التى الشاعر اللبناني يوسف الخال محاضرة في الندوة اللبنانية في بيروت تحدث

(٤١) «إدباء عدد حزيران يونيو» ص ٦٩ .

(٤٢) انظر مقالة نازك «الجدول الاجتماعية لحركة الشعر الحر» في قضايا الشعر المعاصر ، بيروت ١٩٦٢ ، ص ٣٥ - ٤٨ ، وكانت قد نشرتها في «إدباء» آب أغسطس ١٩٥٨ .

فيها عن هذا الشعر الجديد وأطلق عليه اسم « الشعر الحديث » ، ومنذ ذلك الوقت بدأ هذا التعبير يحل محل تعبير « الشعر الحر » . وقد دل نجاح هذا التعبير وانتشاره على أن الشعراء والنقاد يرون في حركة الشعر الجديد ثورة في كل من الشكل والمحتوى (٢٣) .

انتشرت الكتابة على طريقة الشعر الحريسة منذ أوائل الخمسينات ، وكانت مجلة الآداب البيروتية التي بدأت بالصدور سنة ١٩٥٣ ، مسرحاً عريضاً لهذه التجارب الكثيرة التي راحت تتفتق منها الموهبة الشعرية العربية في كل مكان. ولو راجعنا القصائد المنشورة في الآداب في سنواتها الخمس الأولى ، لوجدنا أن ٢٤٨ قصيدة من ٤٨٢ كانت حرة ، وبينما كانت النسبة هي ٢٥ حرة إلى ٦٥ ذات شطرين في ١٩٥٣ ، أصبحت ٨٠ إلى ٣٠ في سنة ١٩٥٧ ، وكان هذا تقدماً مدهشاً ، وبدأت إيقاعات الشعر تتغير معلنة حصول تغير خفي في لا وعي الشعراء أنفسهم . ان الشاعر الحديث لم يستطع أن يتغلب على أنغام شعر الشطرين الهندسة ، ويخترق طريقه نحو إيقاعات جديدة إلا بعد ثلاثة أجيال من الاستماع إلى إيقاعات الشعر الغربي المختلفة . غير أن باستطاعة الدارس الآن أن يرى مؤثرات كثيرة أخرى دخلت على موسيقى الشعر الحديث ، فهي متأثرة أيضاً بأنغام الحديث اليومي ، وبالشعر الكلاسيكي ، وبالشعر والأغاني الشعبية والثقافة الموسيقية الحديثة - وهي نفسها مختلفة كثيرة التنوع - وفوق كل شيء بالتغير العميق الذي حصل في نفسية هذا الشاعر ، أي باختصار أن الشاعر الحديث متأثر بنوعية الإيقاع الكامنة في تجربة الإنسان المعاصر في كاملها (٢٤) . ولا شك أن لهجة القصيدة أصبحت تستفيد كثيراً من التنوع الذي تمنحه لها زخافات الوزن ، فهي ان استعملت ، بالشكل والقدر المطلوبين ، ففي إمكانها أن تغير إيقاعات القصيدة جذرياً ، وقد تقتل فيها الموسيقى الظاهرة أن كان هذا هو المنشود ، مكتفية بالإيقاع الخفي الذي ينتظم القصيدة .

وكان بحر الرمل في تجارب الشكل قبل سنة ١٩٤٧ من أكثر البحور طواعية للشعراء ، غير أن الخمسينات رأت انتماعاً في بحور أخرى ، فقد كثر استعمال بحر الكامل في مطلع الخمسينات وكان كل من السياب والبياتي قد استعملاه في قصائد جديدة المحتوى ، قلدها الشعراء ، ويبتدئ البحور المفردة (٢٥) جميعها قيد التجريب . وعلى حين فجأة بدأ الشعراء ينظمون في بحر الرجز . ان تاريخ هذا البحر لم يرهص قط بالأهمية القصوى التي كان هذا البحر سينالها في العصر الحديث ، فقد كان « حمار الشعر » ولم تكن له أهمية القصيدة قديماً ، ثم اقتصر تقريباً على

(٢٣) أطلق نقاد آخرون أسماء مختلفة على هذا الشعر ، فاسماه عز الدين الأمين « شعر التفعيلة » في كتابه : نظرية الفن المتجدد ، القاهرة ، ١٩٦٤ ، ص ١٥ ، واسماه محمد التويهي « الشعر المنطلق » في كتابه قصبة الشعر الجديد ، القاهرة ، ١٩٦٤ ، واسماه إبراهيم الأبياري « الشعر المستحدث » في مجلة المجلة ، عدد ٨١ ، سبتمبر ١٩٦٣ ، ص ٢٧ ، واسماه زكي نجييب محمود « الشعر الجديد » في مجلة المجلة أيضاً عدد ٥٧ ، أكتوبر ١٩٦١ ، ص ١٨ ، كما أطلق عليه نفس الاسم عز الدين اسماعيل في كتابه الشعر العربي المعاصر تضاريسه وإظهاره الفنية والمدنية ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، غير أن تعبير « الشعر الحديث » هو الذي لبت .

(٢٤) انظر ما يقوله مصطفى بدوي عن هذه النقطة في رسائل من لندن ، الاسكندرية ، ١٩٥٦ ، ص ٢١ - ٢٢ .

(٢٥) أي البنية على تكرار تفعيلة واحدة ويقابلها البحور الربعية وهي التي تميز بين تفعيلتين . وهذا الأسمان أطلقهما الجوهري صاحب الصحاح ، انظر العمدة لابن رشيقي ، حققه م.م. عبد الحميد ، ط ٢ ، القاهرة ، ١٩٦٣ ، ج ١ ، ص ١٢٣ - ١٣٧ . وقد ذكرهما أيضاً في العصر الحديث محمد دياب ، تاريخ أدب اللغة العربية ، القاهرة ، ١٩٨٨ ، ص ١٥٧ . وقد أطلقت نازك ، اجتهدا ، اسمي الصافية والمزوجة على هذين النوعين ، غير أن النقطة هي أن ننظم بالأصطلحات الموجودة في النقد العربي إلا إذا كانت غير ملائمة لزمنا .

تقييد الشعر التعليمي ، وتسمى قصائده أراجيز . فإذا به في أواسط الخمسينات (٤٦) ، يبرهن على مرونة هائلة ، وعلى إمكانات نغمية خبيثة أهتله أن يعبر عن مواضيع جادة خطيرة ، وكانت قصيدة السياب الرجزية البديعة « انشودة المطر » في أواسط الخمسينات تجربة ناجحة أكسبت هذا البحر نبالة جديدة . ورائنا عدد القصائد الرجزية في الآداب يرتفع من قصيدة رجزية واحدة سنة ١٩٥٢ الى ٣٢ قصيدة سنة ١٩٥٧ .

ومع الرجز ارتفع شأن الخبب أيضاً واكتسبت أنفامه الراقصة إيقاعات جديدة ، هادئة وبطيئة أحياناً ، حتى لا يكاد المرء يتعرف عليه . وقد استفاد هذا البحر كما استفاد الرجز من الزخارف والتغييرات في الضرب ، فأصبح قابلاً لأن يستعمل هو أيضاً في مواضيع جدية وفاجئة (٤٧) . وقد نشرت الآداب قصيدتين في الخبب سنة ١٩٥٢ و ٢٤ قصيدة منه سنة ١٩٥٧ ، وارتفعت أهميته في الستينات كثيراً .

أما البحور المركبة فقد حرر الشاعر الحديث بعضاً منها بنجاح ، وهي البحور المؤلفة من ثلاث تفعيلات كالسريع ( مستفعلن مستفعلن فاعلن ) ، والخفيف ( فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن ) ، فبالإمكان استعمال مستفعلن في السريع أكثر أو أقل من مرتين ، وبالإمكان التصرف في كل من فاعلاتن ومستفعلن في بحر الخفيف . وقد كانت التجارب في بحر السريع شديدة النجاح ، ولعل قصيدة السياب « صراخ من مقبرة » مثل جيد على هذا . أما الخفيف فقد كان استعماله أندر ، غير أنه من أكثر البحور العربية إمكانات نغمية ، ومن أغناها .

ليس من مجال في مقال عام ومحدود كهذا الخوض في تفاصيل المناحي التقنية التي تتعلق بتحرير الوزن . غير أن تحرير البحور المركبة لم يزل قيد التجريب ، ويعتقد محمد مصطفى بدوى أن البحور المركبة وحدها ذات إمكانات وافرة لكتابة الشعر الجيد ، إذ أن البحور المفردة المبينة على التفعيلة الواحدة « تنزع بطبيعتها الى تلك الرتبة الخطرة التي تحدث في النفس أثره يشبه التخدير . وما أبعد الرؤية الشعرية الصافية اليقظة عن التخدير ! » (٤٨) .

إن الرتبة ، لا شك ، إحدى مزالق الشكل الحر ، غير أن الدارس للنماذج الجيدة من الشعر الحر المبني على البحور المفردة يستطيع أن يرى كيف استطاع الشاعر الممتاز أن يتخلص من الوقوع في الرتبة على الرغم مما انضوت عليه الأشكال التي كتب فيها من خطر الرتبة ، لو أنها سقطت في يد شاعر ضيف الوهبة . إن شاعر الشطرين والثقافية الواحدة يتخلص من الرتبة عادة باللجوء الى الدورات أو الموجات النغمية المعنوية ، كما فسرنا قبل هذا . أما الشاعر الحر الذي يستعمل البحور المفردة فهو أيضاً قادر ، إذا كان موهوباً ، على التخلص من مزالق هذه البحور بأساليب عديدة ، منها اللجوء الى الزخافات التي تقتل جزءاً من الموسيقى الشعرية العالية ، واستعمال الكلمات التي تقل فيها حروف العلة ، واللجوء الى التدوير أحياناً ، والتراوح

(٤٦) أهتم بعض الشعراء بهذا البحر قبل الخمسينات ، فقد استعمله على محمود طه مثلاً في ديوانه شرق وغرب ، ( ١٩٤٧ ) ، كما استعمله إلياس أبو شبكة بكثرة في ديوانه غداً ، ( ١٩٤٥ ) .

(٤٧) استعمل على أحمد باكثير هذا البحر في مسرحية السماء واخناون ونفرتيتي كما استعملته نازك الملائكة في قصيدتها « التنبؤ » (الكوليرا) .

(٤٨) رسائل من لندن ، ص ١٢ - ١٤ .

الكبير بين التفاعيل من بيت الى بيت بحيث يخرج التصميم الموسيقى من التناسق والتوازي الاقرب الى الرتبة .

وعودة الى البحور المركبة ، فان البحور المبنية على ثلاث تفاعيل تبدو أطوع في يد الشاعر من البحور المبنية على أربع تفاعيل كالطويل (فعولن مفاعيلن - ٤ مرات ) والبسيط ( مستفعلن فاعلن - ٤ مرات ) ، فهذه تقسم نفسها الى وحدات طويلة ( فعولن مفاعيلن مثلا ) ذات إيقاعات صارمة للغاية ويبدو حتى الآن أن مواضع الوقف القديمة لم تزل راسخة في الإذن العربية الى حد كبير . وقد حاول السياب تطويع بحر الطويل في قصيدته « ها .. ها .. هو » في شتاتيل ابنة الجلبى ، ولكنه لم يستطع أن يتغلب على وعورة هذا البحر . غير أن هذا لا يعنى أن الشعراء في المستقبل لن يتمكنوا من استغلال كل البحور العربية وتطوير إيقاعاتها (٤٩) .

وابتداء عندنا دعوة الى التحرز من الأوزان الكمية واعتماد « النبر » في الشعر اقتراباً من لغة الحديث العادى . ان أوزان الشعر في ابة لغة تنبع من خصائص هذه اللغة نفسها ، ومادام الشعراء يعتمدون على اللغة العربية الفصحى بحركات الاعراب الظاهرة في أواخر الكلمات ، فان اعتماد الشاعر العربي على النبر وحده وتجاوز التنظيم الكمي كلياً سيكون صعباً . ان التنظيم الكمي ليس اختراعاً خارجياً للوزن بل نوعاً من داخل اللغة ذاتها والاسلوب الذى ترتب فيه . الكلمات العربية نفسها ، فالقارئ ليس حراً مثلاً في تلفظه للمقاطع القصيرة ، أى المبنية على حرف واحد متحرك ، اذ أن لها طولاً صارماً لا يمكن مده على الإطلاق ، وبالمقابل فقد دلت التجارب التى قمت بها في مختبر الصوتيات ( في مدرسة العلوم الشرقية والإفريقية في لندن ) على أن مد المقاطع الطويلة المنتهية بحرف علة أو بحرف غنة مثلاً أو اختصارها لا يؤثر في النظام المقطعى الكمي للمقاطع ، ولا يغير من طبيعة الوزن أبداً . هذا عكس الشعر الشعبي المكتوب باللهجات العربية ففى أماكن الدارس ان يلاحظ اعتماده على الأمرين ، الكم والنبر . وفي اللهجة اللبنانية مثلاً حيث يكثر تسكين الحروف المتحركة عادة في الفصحى حتى ان الكلمات كثيراً ما تبدأ بحرف ساكن ، فان الميل للنبر يكثر في الأزجال ، مع وجود الانغماس الكمية في الخلفية .

وقد سجلت التجارب الحديثة بعض المحاولات اللاواعية التى خرجت على النظام القديم الصارم لوحدة البحر في القصيدة ، كتداخل المتقارب بالخب مثلاً ، فان أغلب الشعراء الذين يكتبون في بحر الخب ( فعلن ) كثيراً ما ينتقلون دون وعى منهم الى المتقارب ( فعولن ) :

فاعل فعلن فعول فعولن فعلون .

اخلق أرضاً ثور معى وتخور

يبدو الناقد الحديث مطالباً بمحاولة الارهاص بتجارب المستقبل والتنبؤ بما سيحدث . ولكن كل نبوءة وكل رؤيا للمستقبل يجب أن تدرك بان الموهبة الخلاقة لا تخضع لتخطيط سلفى أو لصورة ثبوتية تصدر عن مخيلة الناقد . فالتقديس تابعاً للإبداع الفنى ، ويظل الإبداع الفنى قادراً على أن يحمل المفاجأة الباهرة والتكليف الجميل لما قد يقوله الناقد ، مهما يكن خلافاً ، في حدود تصوره لأعمال لم تولد بعد . ولكن هذا التحفظ يجب أن لا يكون عائقاً للناقد ، فللناقد حدسه أيضاً اذا كان لا يؤمن سلفاً بحدود نهائية مقررة للفن ، ولا سيما اذا كان هو نفسه شاعراً .

(٤٩) دعا الزهاوى الى اختراع أوزان جديدة مركبة « مؤلفة من ترتيب جديد للتفاعيل المعروفة مثل « فعلن مستعلن هفن » أو « مفاعيلن لفلان هفن » وسواها . راجع مؤخره ديوان زينب لأمجد زكى أبو شادى ، القاهرة ١٩٦٤ ، ص ٢٨ .

ان الشكل في الشعر التجريبي يرداد اقداما على المغامرة كل سنة ، وسوف يكتشف الشعراء قدرات جديدة في الأوزان العربية ، وسوف يخلطون بين وزنين متقاربين خلطاً طبيعياً غير منتظم وقد يخلطون بين التنظيم النثري والكمي في القصيدة ، غير ان الأمر الأكيد هو أن الأوزان العربية لم تزل بعيدة جداً عن استنفاد إمكاناتها ولم تزل حافلة بإيقاعات جديدة لم يتكشفها الشعراء بعد ، وبمنظماً نغمي غير مطروق . واكتشاف جميع إمكاناتها رهن الزمن وتراكم التجارب ، وظهور مواهب جديدة امتادت أكثر مما اعتاد جيلنا على سماع الشعر الشعبي الجديد ، كما استفادت من التجارب الكثيرة التي قام بها الشعراء حتى اليوم .

غير انه اذا كانت الحرية المتاحة في أشكال الشعر الحر وافرّة لحدود لها واذا كانت لم تزل تعد بإمكانات كثيرة وأشكال عديدة في المستقبل ، فان هذا لا يعني أن الشعر الحر المعاصر قد استعمل هذه الحرية دائماً استعمالاتاً ابتداعياً وأن شعراء جميعهم اظهروا استقلالاً متفرداً في الناحية الموسيقية والإيقاعية من قصائدهم . فقد برهنت مئات من نماذج هذا الشعر على انها لا تتعدى أن تكون ، من الناحية الموسيقية والإيقاعية تقليداً بآهتاً وتكراراً ممللاً لسواها من النماذج الأرقى . ويستطيع الإنسان أن يسمع أصداً موسيقى السياب والبياتي وادونيس وحاي وعبد الصبور في القصائد التي تنشرها المطابع في العالم العربي . ان الحرية المتاحة في تنوع عدد التفاعيل من بيت الى بيت برهنت على انها غير كافية لضمان المسؤولية الفنية ، وانها تعرض الشاعر الحر غير الناشئ فنياً لسوء استعمال هذه الحرية بشكل مزهق ممل . ذلك لأن أشكال الشعر الحر أكثر قابلية من شكل الشطرين لنقص شخصية الشاعر ، وتبني أسلوب خاص متميز له فتقوّه فتعرف كاتبه سريعاً . فهي تتمتع بقدرة الإيقاعية والموسيقية الخاصة بل أيضاً بطريقة استعمال الكلمات وبالبهجة وبعدد كبير من الأساليب التقنية التي يستعملها في شعره ( ٥٠ ) ولذا فان مزايا الشعر الحر كثيرة ومن أهمها صعوبة خلق نماذج متفردة عند الشعراء المبتدئين أو محدودي الوهبة ، مما يجعل تكرار الأنماط الموسيقية في الشعر الحر سهلاً وكثيراً . وهذا فيما يتعلق بالشعر المعاصر اليوم من أخطر نواحيه .

### الشعر والوزن :

ان الإصرار على الوزن في الشعر قد يكون له أسباب كثيرة ، فقد درج العرف الشعري العريق منذنا على رسم صورة للشعر ليس فقط ضمن إطار الوزن بل أيضاً ضمن إطار الشكل ذي الشطرين والقافية الواحدة . ثم ان الأوزان العربية من الغنى ، كما ذكرنا ، بحيث أن الشعراء والنقاد لا بد أن يشعروا بأن هجرها قد يكون خسراناً للكثير من الفن النغمي والإيقاعي . أما السبب الثالث فيتمثل في علم الاجتماع : فهو يعني بدور الشعر في نظام اجتماعي معين ، وبترديد الإيقاعات الشعرية نفسها لخدمة أغايات متمثلة ، وبنوع الحضارة التي نجد فيها الشعر في فترة معينة الخ . ان النقاد يختلفون في آرائهم حول علاقة الموسيقى بالشعر ، وينقسمون الى فرقتين ، ولا شك أن عنصر الموسيقى في الشعر أهم عناصره ، وبإمكان هذا العنصر حسب قول أوين بارفيلد ( ٥١ ) . « ان يقام الجلي إلى الأشكال النثرية » أما اليوت فانه يبدو مدركاً للقيمة الدائمة المنصوبة في بحور الشعر المنظوم . فهو يقول « ان الأشكال الشعرية تتغير باستمرار وتعدو الى الحياة باستمرار » ، ويتحدث

( ٥٠ ) ان نفس هذه الملاحظات تنطبق على كل شاعر في أي شكل اتبعه ، غير انها في الشعر الحر تكتسب ميزات الشاعر أكثر لأنه هو الذي يطلق نموذج الشكل كما يفعل هذا طابع شخصيته الفنية أكثر .



في مقالته « موسيقى الشعر » من أهمية البناء الشعري وعلاقته بالتقنية الموسيقية ، كما يشير إلى الخطر الكامن أحياناً في أبنية الشعر النثرية « فان الكثير من النثر الرديء هو نثر شعري » (٥٢) . أما عن الشعر الحر بالانجليزية ، وهو شعر منثور أشبه بشعرنا المنشور نفسه . فانه يقول انه كان ثورة ضد الأشكال الشعرية الميتة وخطوة اعداد لشكل جديد او مرحلة لتجديد الأشكال القديمة ، ويضعه في مكانه الطبيعي ، فها هو ، في رأيه ، الا شكل واحد من اشكال البناء الشعري لجأ اليه الشعراء لان « الاشكال القديمة يجب أن تهدم ثم يعاد بناؤها من جديد » ولهذا فان اليوت أعطى للشكل النثرى في الشعر صفة جزئية ومؤقتة . ولكنه حاول ان يبين ان « للكاتب باستعماله .. بعض الأساليب الخاصة كلياً بالشعر قد يتمكن من كتابة الشعر بها ببساطة نثراً » (٥٣) . ويصف ادموند ويلسون كيف بدأت ضربة الايقاع تسلم نفسها الى التعب والانحلال ، ويتحدث عن بحور الشعر وقد تفككت نهائياً وانقلب الشعر المنظوم الى نثر في ابدى التجارب قائلاً « لقد راحت تقنيتنا الشعر والنثر تختلطان بشكل مذهل - وبدأت تقنية النثر تغلب » (٥٤)

أما في الشعر العربي الحديث فقد اختلف النقاد اختلافاً أكثر حدة : كان الزهاوي قد تحدث سنة ١٩٢٢ في **سحر الشعر** (٥٥) عن علاقة الشعر الأساسية بموسيقى الوزن . وأعاد نفس الرأي في مؤخره ديوان زبيب لأحمد زكي أبو شادي ١٩٢٤ (٥٦) وخلاصة فكرته هي ان الشعر تعبير عاطفي عن حالة متزامنة تموسق نفسها بطبيعتها في إيقاعات منتظمة هي الوزن - فالانسان عندما يكون في حالة ميحان وجداني ينطق تلقائياً بعبارة موزونة موقمة . هذه الفكرة قال بها بعد سنوات محمد التويهي في كتابه **فضية الشعر الجديد** . ورفض محمد مصطفى بدوى أيضاً الشعر المنشور ، مفسراً ذلك بان « موسيقى الشعر الحقيقي ( أي الموزون ) تختلف عن موسيقى النثر » . في انها رغم تنوعها في التفاصيل تتبع نظاماً كلياً واحداً .. هذا النظام هو الذي يجعل الشاعر يسيطر على تجربته العاطفية بدلاً من أن يبدد نفسه ويشتتها في تأوهات أو صرخات متقطعة لا علاقة بينها كما يحدث في الحياة . وسيطرة الفنان على تجربته هنا اما هي سيطرته على الحياة فالشعر المنشور الذي نعرفه ليس شعراً اذن لانه يعوزه هذا العامل الشكلي الذي لا يصبح بدونه الشعر فناً (٥٧) . وفي الجهة المضادة من هؤلاء يقف النقاد العرب فريقين . فريق يشعر بان بعض الأعمال المكتوبة بالنثر قد استطاعت بالرغم من خلوها من الوزن أن تثير فيهم ردود فعل لا يثريها الا الشعر ، فاسلوب تركيب العبارات والايحاء والإيجاز والإبتكار في التعبير ، والتوتر والشجن العاطفي ونوع الصور التي يستعملها الشاعر ، والموقف من الحياة الذي يصير عنه ، بل اللهجة التي يتحدث بها .. كلها تنتمي الى ذلك النوع الذي يختص بالشعر كما نعرف من تجربتنا الشعرية جميعها ، ومن ردود فعلنا العفوية التي كیفنها وهذبنا قراءتنا العامة في الشعر ..

والفريق الثاني جعل من قصيدة النثر التي نسجها إليها بعد قليل « أرحب ما توصلنا إليه

(٥٢) Ahabasis, by Saint John Perese, trans. T.S: Eliot, 3rd ed., London, 59, p.11.

(٥٣) Ibid. p. 16

(٥٤) The Triple Thinkers, London, 1952, p.31.

(٥٥) وهو مجموعة مقالات حول الشعر جمعها الكاتب والصحفي العراقي دوفاليل بيلي .

(٥٦) النظر ديوان زبيب ، ص ٤٤ - ٤٧ .

(٥٧) رسائل من لندن ، ص ١٠ .

توق الشاعر على صعيد التكنيك وعلى صعيد الفحوى في آن واحد ... انها الاطار او الخطوط العامة للاسمى والاساسى (٥٨) ، وقفرة خارج الحواجز كلها ، وتعدد املى « (٥٩) .

لقد اصبح عندنا عدد غير قليل ممن يكتبون الشعر نثراً ، وبعضهم لا ينظّمون ابداً . ليسوا كلهم شعراء ، وليس كل مانشرت المطابع العربية على انه شعر كتب بالنثر يستحق هذا الاسم . ولا شك ان عندنا نوعاً طريفاً من الادب هو شىء بين النثر والشعر ، اكثر شاعرية من النثر الفنى ، ولكنه لا ينضوى على التوتير الكافى الذى يجعل منه شعراً . عدد كبير من اعمال جبران ذات الشاعرية وكل اعمال الريحاني ، حسب رأى ، تنضوى تحت هذا الباب ، وكمية هائلة من الانتاج الشعرى - النثرى الذى يصدر كل عام عندنا . ولكنى لا استطيع ان اضع انتاجاً كانتاج توفيق ضايغ او محمد الماغوط مثلاً تحت اسم الشعر لان تأثرى به تأثر شعرى كامل ، يملؤنى بذلك التوتير واحياناً بالنشوة التى اشعر بها ازاء الاعمال الشعرية الصادقة . ولكنى اعرف فى الوقت نفسه ان عدداً كبيراً من القراء العرب اليوم لا يستطيعون ان يعتبروه شعراً لان حساسيتهم الشعرية مبنية على تلقى الشعر المنظوم ذى الموسيقى الظاهرة والايقاعات المنظمة ، فهى ابداً تنتظر هذا التوقيت الموسيقى الوقوع عندما تستعد لسماع الشعر او قراءته ، ولا يكتمل حضورها الشعرى الا به .

### الشعر المنثور وقصيدة النثر :

فى اواخر الستينات بدأ الشعراء العرب يكتبون قصيدة النثر . كان الشعر المنثور يكتب فى اسطر قصيرة ، اشبه بالشعر الحر على الصفحة ، فراح الشعراء يكتبون قصيدة النثر كما يكتب النثر تماماً فكما يكتب سان جون بيرس تماماً . انها تعتمد على الجملة الطويلة او القصيرة كوحدة لها ، وعلى نماذج الإيقاع من جملة الى جملة ، بحيث يتبع الإيقاع المعنى والحافز والغاية ، وينسجم مع الدفقة العاطفية ، وتحدده الصوريتهاتى الالفاظ . ولعل ايقاعات قصيدة النثر اطول من ايقاعات الشعر المنثور غير انها ابرز منها ، وهى تلجأ الى التوازى فى العبارات والتكرار والارتكاز والنبير وتجاوب الأصوات . وقصيدة النثر تتمتع بانسيابية خاصة بها هى من خصائص الشعر اصلاً ، ولكن القصيدة تضبطها بفضل المزايا الايقاعية التى ذكرناها آنفاً من جهة ، ومن جهة اخرى لان القصيدة تأخذ من الشعر فجائيته واكتنازه وشحنه وتوتره وانخراط رؤاه . انها محاولة خطيرة من محاولات الشاعر الحديث ، تكمن فيها مزالق كثيرة لانه ، عكس الشعر المنثور ، تحمل فى كل منعطف وعبارة خطر الاندباح الى اطرار النثر وتخليه من عنصر التوتير ، وهو اهم عناصر الشعر على الاطلاق ولا شعر بدونها .

ويقع ادونيس على وصف جيد عندما يقول ان قصيدة النثر « عالم منفلق » . ذلك لان الخطر الكامن فى الكتابة النثرية العادية هو افتتاحها وقد رتها على ان تسبب وتنداح . فليس لها توقيف صارم كما للقصيدة ، وليس لها حدود زمنية تمليها عليها ضرورة الحافظة على التوتير القائم فى الشعر ، وعلى الكثافة الباعثة على الهزة الشعرية ( او الصدمة كما يسميها ادونيس ) ، وما اضبطها الا اختياري يمليه ذوق الناثر وإيقاع اسلوبه الخاص ، ونوع الموضوع الذى يتحدث

( ٥٨ ) اتنى الحاج فى مقدمته لجموعته ان ، بيروت ، ١٩٥٩ .

( ٥٩ ) ادونيس ، انظر مقالتيه « فى قصيدة النثر » ، مجلة شعر رقم ١٤ ، ربيع ١٩٦٠ ، و « عودة الى قصيدة النثر » ، النهار ، ١٧ آب ، أغسطس ، ١٩٦٠ .

عنه ، ومن الممكن لكتابه مراجعته والتصرف فيه بجد أكبر ، ولا يستطيع أن يفعل الشاعر هذا الا بقصيدة النثر .

ولا شك في ان شعراء النثر المعاصرين كتوفيق صايغ وجبرا ابراهيم جبرا ، ومحمد الماغوط ورياض نجيب الريس وانسى الحاج ، وشعراء النظم والنثر كادونيس، ويوسف الخال وشوقي ابي شقرا قد استطاعوا ان يحققوا للشعر المكتوب بالنثر مكانة وحيزاً مهماً في الانتاج الشعري المعاصر عتدنا . وتتراوح الغنائية في انتاجهم الى ان تصل الى غنائية الماغوط الصافية . ويبدو ان الدعوة الى كتابة الشعر نثراً قد بدأت تكتسب بجد صارم في المدة الأخيرة . انى اومىء هنا الى الحركة الجديدة التى قام بها بعض الشعراء الشباب في تونس تحت شعار « غير العمودى والحر » . يقول الطاهر الهامى أحد دعاة هذه الحركة : « كان الشعر العربى يعقد بحوراً متكونة من تفعيلات ، وبقيت هذه البحور - الأوزان قاعدة الموسيقى في الشعر الى يوم الناس ... الى ان ظهرت في اواسط هذا القرن حركة الشعر الحر الذى لم يكن له من الحرية الحقيقية سوى شكل كتابة القصيدة على الورك . وهكذا لم تخرج كل هذه المبادرات من قانون التفعيلة ، فكان أن بقى الشعر العربى يحجر قوالب موسيقية ولغوية وتصويرية وحضارية ، لئن احتملتها العصور السابقة فان هذا العصر لا يحتملها » ، ومن هنا وجد بعض الشعراء الشباب في تونس أنفسهم محتاجين الى تعبير آخر فكتبوا تحت داعى هذه الحاجة شعراً يعتمد **موسيقى الكلمة والعصر والذات** .

وهكذا لم تعد مقدرة الشاعر متمثلة في نسجه على منوال قاعدة موسيقية مسبقة بقدر ما أصبحت في القدرة على ممارسة الحرية ، والسيطرة على فوضى الأشياء ، فلئن كانت الفوضى من سمات هذا العصر فعلاً فانها في « غير العمودى والحر » ذات نظام داخلى دقيق محكم ، وان كان التحطيم نزعة جيل ٧٠ الذى دخل فلم يجد مكانه فىقسي واقفاً قلعله التحطيم لاجل البناء والترميم ، ثم ما الذى تحطم ولم الخوف على الماضى ما دام هؤلاء الشعراء يكتبون بلغتنا وبلغه اجدادنا ونحومهم وصرهم . ويختتم الطاهر الهامى هذا المانيفستو الذى قراه حديثاً بنادى طلبة حلق الوادى في تونس بهذا : « الكلمة الأخيرة هى ان يكتب كل بطريقته التى يختارها ، على أن يكتب شعراً » .

ماذا يرى النقد في كل هذا ؟ وكيف يفسر هذا التازم ضد التعبير الشعري المنظوم ؟

يبدو لى ان في تاريخ الشعر العربي الحديث نموذجاً كور نفسه منذ بداية القرن . ان الشاعر الحديث عندنا يبدو كأنه يصارع الزمن وبسابقة، فهو أبداً متقلب على نفسه ، لا يكاد يجد حلاً لمشكلة الشعر الذى كان يكتبه الجيل الذى سبقه حتى يتاح له من يتمم شره التجدد بالرجعية والتأخر . وأظن ان هذا ما حدث الى حد ما في مجال الشكل الشعري . ولكن علينا ان نضيف اليه عاملاً آخر هو كثرة التقليد والتكرار الملل المرقق في الشعر الحر كما ذكرنا . . . وبما ان عودة الشاعر الحديث الآن الى شكل الشطرين لم تزل متعذرة بسبب الامتلاء والإشباع اللذين ما نزال نعانينهما منه فان الشعر المكتوب بالنثر يبدو شيئاً معافى وبناء متماسكاً وملجأ أكثر رسيوفاً ، وفضاء أكثر استقلالاً وفرداً .

غير ان هذا يجب ان لا يعنى ان الشعر المنثور و قصيدة النثر هما الجواب الأخير في الوقت الحاضر على فوضى الموسيقى والشكل في الشعر المعاصر . فلا شك ان الشعر الحر قد استطاع ان يعطينا نماذج موسيقية بارعة عظيمة الفنية . وليست موسيقى شعر ادونيس امراً عادياً ، بل انها مفامرة فنية خلاقة متفوقة . ان امام شاعر الوزن امكانات كثيرة لا شك انه سيرودها - فالأوزان العربية ( وهى اوزان موجودة في تركيب اللغة العربية نفسه ولا علاقة لها بالخليل بن احمد الذى لم يفعل أكثر من تدوينها وتسميتها ) المفردة منها . والمركبة ، لم تزل تحتمل امكانات

كثيرة. كما ذكرنا ، ولكن المهم والحيوي هو أن يستمر التجريب ولا يستسلم الشعراء الشباب للنماتج الشعرية التي أبدعها غيرهم ، ولتركيبات موسيقية يجب أن يتميز بها أصحابها وحدهم .

### اللغة والصورة :

يركز الناقد المعاصر بالضرورة على الشكل الشعري بالنسبة إلى الخطوات الجريئة التي خطاها الشاعر الحديث في هذا المجال . غير أن الشكل ليس دائماً العنصر الرئيسي في التطور الشعري ، وعندما وجه الاتهام إلى أبي تمام بأنه خرج على عمود الشعر لم يكن ذلك الاتهام موجهاً إلى خروجه على شكل القصيدة العربية ولكن إلى خروجه على روحها وأسلوب استعمال اللغة والصورة فيها . أن كل ثورة شعرية ، كما يقول تشارلس باورا ، هي قبل كل شيء ثورة في القاموس اللغوي المعاصر ، فالكلمات هي كل شيء بالنسبة إلى الشعر (١٠) . « وكل جيل من الشعراء يجب أن يعيد اكتشاف طبيعة الصورة الشعرية لنفسه ، فهي شريان الشعر الأول » (١١) . وقد برز الشعر الحديث بعد النكبة بثورة مهمة في اللغة والصورة يجدر بنا التوقف عندها .

إن شعراءنا المعاصرين يختلفون اختلافاً كبيراً في استعمالهم للغة الشعر ، ولكن الهدف الوحيد المشترك بينهم هو أن يتوصلوا إلى الجدة والمعاصرة . وقد كان مسعاهم الأول في هذه الفترة هو أن يخلصوا الشعر العربي من «المثالب» التي هيمنت على لغة الشعر قديماً : من فحاشة الكلاسيكيين وبلاغتهم وجهوريتهم ، ومن مبالغات الرومانتيكيين وتجريداتهم وميلهم إلى الخسوف والتجسيم واستعمال النعوت الكثيرة والألفاظ التجريدية أو الرقيقة المائعة ، ومن إصرار الرمزيين على الاهتمام بموسيقى الكلمة قبل معناها ، وعلى انتقاء الكلمات كالجواهر المنقذة على حساب العفوية والتوجه . قال جبرا إبراهيم جبرا : « لم يعد اللفظ الرقيق هدفاً للخلق ، بل للفظ المشحون المضطرب برموزه » (١٢) .

كان المنحى العام في الشعر الطليعي يتجه نحو الجدة ونحو الاستعمال الدقيق غير المباشر للكلمات ، وقد سعى الشعراء إلى استعمال لغة أكثر حيوية قادرة على التعبير عن وضعية الإنسان الحديث في العالم العربي . ومالوا إلى استعمال الأفعال كثيراً ، واقتصدوا في استعمال النعوت . واختلف الشعراء كثيراً فيما يتعلق بمقاربة لغة الشعر إلى الحديث العادي ، وهي دعوة «اليوت» المشهورة التي أخذها عنه النويهي في كتابه **قصيدة الشعر الجديد** (١٩٦٤) ، وفي غيره من أعماله النقدية .

يستطيع الناقد أن يلاحظ ميلاً ملحوظاً غند بعض الشعراء إلى تقصيد استعمال بعض الألفاظ الجبونية من اللغة الدارجة « شرشت رجلاه في الوحل » ( حاوي ) ، « تمسست أبائي » ، « قلمي نطط » ( توفيق صايغ ) . وإلى مقاربة لهجة الحديث العادي ، كما نرى عند صلاح مند السبور والبياتي ومصطفى بدوي . أن هذا المنحى ظهر في الشعر الحديث قبل الخمسينيات عند جبران وعند شعراء كالزهاوي ومصطفى وهبي التل ، وأحمد أنصاب النجفي في بعض شعره ، وسواهم ، ومن بعد هؤلاء قام نزار قباني بتجريبته الشعرية الأصلية التي اقتربت بالشعر العربي أكثر من أية تجربة حديثة أخرى إلى اللغة المعاصرة . أنه يجمل شعره أصداً اللغة المحلية لا سيما عندما يعيد علينا صدى ثروة النساء وهن يتكلمن من دون كلفة ، وقد

The Background of Modern Poetry، Oxford، 1946، p.5

(١٠) انظر كتابه

G. Whalley، Poetic Process. London، 1953، p. 144.

(١١)

(١٢) انظر ملاحظته لمجموعة موت الآخرين لرياض نجيب الريس ، بيروت ، ١٩٦٤ ، ص ١١ .

وصل قباني إلى القدرة على عكس اللهجة واسلوب الحديث في خلفيته الدمشقية عن طريق غريزته الشعرية الصائبة . وظهر شجاعة عظيمة في تعريبه لكلمات أجنبية واستعمالها في الشعر ( جاز ، بنطال ، تابو ) وفي ادخال كلمات إلى الشعر لم تكن قد استعملت في لغة الشعر من قبل ( جورب ، خطوط حمرها ) أو استعمال كلمات من اللغة الدارجة ( فسطان ، رز ، تنورة ، ليرات ) .

ويقابل هؤلاء شعراء لم يزلوا ورثة القاموس الكلاسيكي وإن اكسبوه تألقاً وحرارة ، واختاروا كلماتهم ناصعة جديدة غير مستهلكة . ادونيس والسياب امامان في هذا ، غير أن السياب قد يلجأ أحياناً إلى استعمال الكلمة الدارجة « كان نقر المراكب يتساقط مثل الشمار » ( ١٢ ) ، غير أنه كان يستمد لغة الشعر في الدرجة الأولى من القاموس الكلاسيكي دون أن يتقعر أو يتعد عن روح العصر . وقد رزق ، أكثر من أي شاعر نظم معاصر له ، قدرة هائلة على اختيار الكلمة الدقيقة ( ١٤ ) ، وتبدو ألفاظه كأنها لا مندوحة عنها ، وكأنها أنسب ما في اللغة للمعنى المقصود ، وهذا من أقوى مزاياه اللغوية . ويتحدث السامرائي عن استعمال السياب للألفاظ الصوتية - فهي تملأ شعره ( كركر ، النشيج ، أصيح ، هسهسة .. الخ ) - كما أن هذا الشاعر شديد التحفظ في استعماله للنوع ، يكاد لا يستعمل منها إلا ما كان ضرورياً جداً لإكمال المعنى ( ١٥ ) .

وأقل منه في استعمال النوع تحليل حاوي . إنه ينفر نفوراً واعياً من الإكثار من النوع وتجاوز استبدالها بالأفعال . وهو كثيراً ما يقع تحت هيمنة الصور المقتمة الدالة على الدمار والإشعزاز أو العنف « سُموم ، حية ، غاز ، دم ، محققن ، حمى ، هول ، موت ، مغموم ، غول ، لعنة ، حريق .. الخ » وكثير غيرها في قصيدة واحدة . إن غاية حاوي هي أن يعكس صنوبر القوضى والدمار والقحط والعنف الضال من المعنى المجهين على جو العالم العربي ، وأن يكشف النطاء عن الأدران الكامنة في الحياة العربية والتي أرحمت بحيران ٦٧ ، وقد قلد أسلوبه كثيرون . أما لفته فتتميز بقوة العبارة وجدتها ، وعند ما يعطى أرقى ما عنده فإن تعابيره تفيضي بالحياة والتأثير العاطفي ، ( تحذو تدور ، يزوغ ، زوبعة طروب ، وأرى الرياح تسبح تنبع من بديها ) .

غير أن الشعراء يختلفون في تعبيرهم عن التبحر والافتراس وعن المأساة ، فنازك الملائكة حتى في أشد قصائدها تفجماً ( « خشن أغنان للالم » ، « ثلاث اغنيات للخن » ، « النهار العاشق » .. الخ ) تستعمل ألفاظاً حسية مفعمة بالدفع ، وتجرى ألفاظها في قصائد التجربة دقيقة شديدة التركيز . إنها تتكلم هنا عن فيضان دجلة في أوائل الخمسينيات :

إنه يعمل في بطء وحزم وسكينة  
سالكاً من شفتيه  
قبلاً طينية غطت مراعيها الحزينة

( ٦٢ ) انظر عن لغة السياب كتاب إبراهيم السامرائي ، لغة الشعر بين جليلين .

( ٦٤ ) تميزت لغة توليف صايغ بهذه الميزة أيضاً وهو شاعر نثر ، انظر مجموعاته ، للآلة قصيدة ، ١٩٥٤ ، القصيدة له ، ١٩٦٠ ، ومعلقة توليف صايغ ، ١٩٦٢ .

( ٦٥ ) إن قصيدة « انشودة الطر » مثلاً التي تفلاصح صفحات من مجموعته لا تتضمن إلا تسعة نوعات ، بينما تجد عشرة نوعات في ثلاثة أبيات للشاب فقط من قصيدة واحدة :

ويقتس صباغ الحيلة البديع  
وعشيت على الأبرش مثل الجيصال  
ليليلاً رهيباً غريباً وجيبداً  
تأمل ، فإن نلصام الحيلة .. نلصام دفينق ، بديع فرغند

ونازك دون سواها من الكثيرين من الماصرين، تكثر من استعمال النعوت، ولكن أصلها تنقلها  
- فتعوتها ذات حساسية شعرية مرهفة وجمال غريب أخاذ، فالقمر عندها «حق عطر ملون  
خضصل، وخذ مزنيق أرج، وقبل سوسنية سكبت شهداً مصفى، وشفاه من الضياء،  
وكأس حليب مثلج ترف». إنها متفوقة ولكنهنها لم تزل تكتب في جو شعراء كالهيمشري - في  
الثلاثينات - وكان قد أكثر من استعمال نعوت حسية مبتكرة، فهو يصف حبيبته (في «إلى  
جيتا الفاتنة»)، بأن «جمالها فجرى» وبأنها حلم منور ذهبي، وعطر مجنح شفقى، وكهف  
طائفي، وكوخ معشوب مقر الصمت سرمدى الخيال».

أما أدونيس فمغامرته الأولى هي مع اللغة، واستعماله للكلمات بعيد عن المؤلف،  
وقاموسه الشعري غنى للغاية. وهو مفامر جرىء توصل إلى أسلوب شعري خاص به، وفرض  
على لغة الشعر كلمات لم يسبق لها أن استعملت في الشعر «المنيسيا، جوهر الزجاج، عسل  
الخل». إن أدونيس شاعر إيماء وتوهج صوفي، تفقد الكلمات في شعره معناها الأول وتكتسب  
قراءن جديدة - فهو يقف في منتصف الطريق بين الشعر والفلسفة. كما لغة الشعر ثروة من  
الألفاظ الصوفية والفلسفية. إن كلماته، على أحسنها، مثيرة متوهجة، فجائية الواقع لطرافتها  
وجذبتها وغرابة استعمالها، تبعث الرمشة الشعرية في النفس، وقد تنحو في أسوأ حالاتها  
إلى التجريد، وقد تفتقر أحياناً إلى الدقة المعنى الذي ميز كلمات السياب الشعرية. ولا  
شك أنه يسير في الشعر بخطوات قادر، مستعمداً لغته الشعرية من كل شيء حوله، من عناصر  
الطبيعة، من الأدوات والأشياء والمواطف، ومن تجارب الإنسان جميعها، دينية وسياسية  
وشخصية. غير أن مغامرته الكبرى هي في علاقات الكلمات بعضها ببعض الآخر - فهي  
علاقات جديدة مفاجئة.

لا ريب أن أدونيس قد خطا خطوة غريبة في البعد عن الشعر المباشر الذي رتبت كلماته  
ترتيباً منطقياً، ويظل شعره من أهم التجارب التي حاولت أن تخلق قاموساً شعرياً جديداً  
بعيداً عن القاموس الشعري القديم من جهة، وعن لغة الحديث العادي من جهة أخرى. ولا شك  
أن تجربته المثيرة الناجحة هي برهان على خطر التزام القواعد الصارمة في النقد، فهي تخلق خلواً  
يكاد يكون كاملاً من أية محاولة للمودة بالشعر إلى لغة الحديث العادي، أو أسلوب اللهجة  
المحلية. وله أتباع كثيرون في هذا. إن أدونيس شاعر صراع وتناقضات، ولكن أكبر تناقضاته  
هو الاختلاف الجذري بين أسلوب استعماله للغة الشعر وبين نظريته في اللغة العربية. فهو  
يعتقد أن اللغة العربية تفتقر إلى الحيوية ويقول مرردداً كلمات جاك بريك: «إنها لغة هبوط على  
الحياة لا صعود إليها» (٦١)، ومع ذلك فقاموسه كلاسيكي كل الكلاسيكية وإن كان جديداً ومبتكراً  
في الوقت نفسه.

### الصورة الشعرية:

عرفت هذه الفترة الأخيرة مفامرة كبيرة في عنصر الصورة الشعرية ككل، وقد نالت الصور  
الشعرية نصيباً وافياً من تجريب الشعراء وتطلعتهم نحو خلق عرف شعري جديد يتألق باسمهم.  
وكان هجهمهم العنيف على البلاغة والعبارة العاطفية الهداية يدفعهم إلى التعويض عن هذه  
العناصر المثيرة في الشعر بالآثار من استعمال الصور الشعرية. وكانوا يعانون، فوق ذلك، من

(٦١) انظر مغامرته «الشعر العربي ومشكلة التجديد» التي قدمها المؤتمر الأدبي العربي المعاصر المنعقد في روما في  
أكتوبر، ١٩٦١. نشرتها مجلة شعر، عدد ٢١، شتاء ١٩٦٢.

تعتقدات عاطفية وفكرية وروحية ، تلزمهم بها اللحظة الحضرية التي بدت كأنها تخترق بوابه الزمن نحو تقرير أبيل لوضعية الإنسان في هذا الجزء من العالم ، ولم يكن بإمكانهم أن يعبروا عن هذه الحالات المعقدة عن طريق الشعر المباشر - فلجأوا إلى الصورة والأساليب الموارنة من أسطورة وفولكلور وإشارة ورمز . وقد ساعدتهم تأثيرهم بالشعر الغربي المعاصر الفني بالصورة في اجتياز العتبة من الأساليب القديمة نحو أسلوب جديد حتى يتنفس بروح العصر الحديث . والدارس يلاحظ ذلك الميل الحاد ، الواسع ، العصبي ، إلى تجنب استعمال الصور القديمة المستهلكة . إن الصورة عنصر ملموس وله حدود وأركان ، ومراقبته وضبطه أسهل من مراقبة عناصر أخرى في القصيدة كالعاطفة أو الموقف من الحياة - وصار الشعراء ينظرون إلى حياتهم ومجال طوافهم يستعدون منها الصور - وأصرروا إصراراً واعياً على الطرافة والابتكار ، فنجحوا أحياناً وسقطوا أحياناً أخرى في التعمل والترقيع والغموض .

أما الصورة في الشعر القديم فقد نالها منهم ومن نقاد كمصطفى ناصف وإيلي حاوي وعز الدين اسماعيل شيء من سوء السمعة . هؤلاء النقاد رفضوا فيها الوضوح ودقة الوصف وأصروا إجمالاً على أنها لم تكن متعلقة بالعاطفة والتجربة ، بل كانت ثوباً مفصلاً سلفاً (ناصف) وشيئاً حسيماً ، حرفياً ، شكلياً ، ( اسماعيل ) ، وتركيباً ذهنيّاً رباضيّاً ، حرفياً ، جافاً ، مباشراً ، غير قادر على إثارة العواطف (إيلي حاوي) ( ٦٧ ) . إن في الإمكان البرهنة على أن الشعر الكلاسيكي كان يعج بالصور المرتبطة بالنفس والتجربة العاطفية ، ولكن المجال لا يتسع لهذا الدفعا ، غير أن النقاد بالرغم من هذه العرفة لا يسعه إلا أن يعترف سريعاً بأن الشعر الحديث أشد التزاماً بهذا النوع من التصوير . وأصبح الوصف فيه لغاية الوصف نادراً ( انظر قصيدة نازك الوصفية « أغنية للقمر » ) ودخلت فيه تجديدات مثيرة ، منها الصورة الممتدة المتشعبة كصورة « البحار والدرويش » في قصيدة خليل حاوي الشهيرة بهذا الاسم ، حيث توهج القصيدة حول صورتى الشخصيتين المتناقضتين: شخصية البحار الجشع الأنفاق السامى أبداً وراء الاستحواذ على الأشياء ، وشخصية الدرويش الناعس القاتل الهمة ، التكلل على السماء ( ٦٨ ) . ومثلها شخصية الشاعر الراكب فرس الموت والحب ، تلك الصورة المتناقضة التي أنشأت قصيدة من أجمل قصائد الشعر الحديث وهي قصيدة توفيق صايغ « من الأعماق صرخت إليك يا موت » .

التناقض وصورة الأشياء والعواطف المتناقضة من أهم إنجازات الشاعر الحديث . فهو يستطيع الحياة ويكشف عنها - وعن التناقض الأصل فيها - عن التقاء الضوء بالعتمة ، والبطولة بالسفه ، والحب والحياة ، بالفتور والفناء . لقد عمد الشاعر الحديث على الكثير من الأوضاع الروحية والفكرية والعاطفية التي كانت مفروضة على الشعراء قبله - وأصبحت التجربة متاحة له بطولها ومعرضها وعمقها وأمتلائها . لقد تخلص من تطلع الرومانطيقين إلى اللانهائي والباطق ، ومن تجريداتهم وتوهمياتهم ، كما تخلص من عبادة الرمزيين للجمال المثالي ، ودخل في تجربة الحياة كلها ، فأتاحت له الحياة أشياءها جميعها بكل تناقضاتها الممتعة المدمثة الشاملة الرؤيا . يصرخ أدونيس « أه يا قامة الخيانة » ، ويحلم أنه « يرقص في الهاوية » ، ويشتبه السياب المطر بالموتى والأطفال ، وبالحب والدم المراق في آن واحد . وبصور توفيق صايغ في معلة توفيق صايغ

( ٦٧ ) انظر كتاب مصطفى ناصف ، الصورة الشعرية ، القاهرة ، ١٩٥٨ ، ص ١٧٠ ، وكتاب عز الدين اسماعيل ، الأدب وفنونه ، ط ٣ ، القاهرة ، ١٩٦٥ ، ص ١٠٩ - ١١٠ ، ومقال إيلي حاوي « الصورة بين الشعر القديم والشعر المعاصر » ، الآداب ، شباط فبراير ، ١٩٦٠ ، ص ٥٣ - ٥٤ .

( ٦٨ ) وانظر بحث إحسان عباس عن الصورة الطويلة العريضة عند البياني - في ميد الوعاب البياني والشعر المراقى الحديث ، بيروت ، ١٩٥٥ .

حبيبته ، أمه وصديقه « مريم الحب ومريم الحب ، مريم القلب ومريم الجسد » ، وتحدثنا عن الحماقات الجميلة المفعمة بالشذى والخصوبة ، وعن عيوب جميلة ومحاسن فجة لتكسر ، في يومها ذاك ، الصورة التقليدية للأشياء ، وما قصيدتها « الشخص الثاني » « والزائر الذي لم يبع » الا صدمة لتيار المعرفة التقليدية المطمئنة بالأمور وبأوضاع الأضياء المتفق عليها - وكأنا القاء فجائياً مدهشاً في مطلع الخمسينات .

وقد عرفت العلاقة بين طرفي الصورة ثورة أيضاً في الشعر الحديث ، ولاشك أن أدونيس أجرا مغامر في هذا المضمار - فهو يعطينا الصورة غير المتوقعة ، الصورة المدهشة التي لم نعتد عليها يوماً ، فها هو « الشجر الطالع من أهدابنا بحيرة الجرح » وهاهو يجس « خاصرة الضوء » ويدخل « مدرسة العشب » . ان هذا جنوح نحو تمثيل الحياة العريضة المتفتحة الغاليق ، نحو إيجاد معان جديدة في الأشكال والألوان والأشياء ، وفي علاقاتها بالإنسان وتجربته . ان في صورته غرابة ذات معنى داخلي ، فكأنها تصدر عن النفس العميقة الجارفة الاندفاع كالنهر العريض ، وفيها مفاجأة الأشياء الغريبة واصطدام الرؤية بالمعنى البكر الملتق ، البريء المتحذلق ، المختبر بمعانى الأشياء في روحها البدائية ، وفي محتواها الحضاري الجديد ، وصورة - على طرافتها - خاضعة للمحة القصيرة . لم أر شيئاً في العربية المعاصرة أرقى من هذه اللوحة التي يرسمها شعر أدونيس ولا أعمق من إبداعها . انه - شأنه شأن الشعراء الطليعيين الآخرين عندنا - يجفل من تجريدات الصورة ، وحتى عندما يستعملها لتدل على معنى تجريدي ، فإنه يجسد الفكرة في صور حسية تجذب العين أو الاذن أو تلجأ الى الأحاسيس العضوية الأخرى . ان بإمكان الإنسان ان يرفع صوته بالتخفظات الكثيرة ولكن هنا أومى فقط الى الانجازات (١٩) .

اما السياب فهو في أحسن نماذجه سيد الاستعارة - ان لصوره تأثيراً مباشراً صائباً ينطلق نحو الهدف ، وهي تترك أثراً واضعاً مليئاً بالحياة والتأثير المستمر . لقد حوصرت حياته منذ بدايتها ، بالفقر ، بالكفاح السياسي العقيم ، بالحب الفاشل ، ثم بالمرض الذي ساق معه الموت البطيء الحازم - غير أن شعره استطاع ان يحمل النينا رسالة المحبة الإنسانية والرقية والتواضع . لم يكن يطل شعره الدائم يحاول ان يغير العالم ، كادونيس أو خليل حاوي ، بل كان كما كان توفيق ضايغ ، فريسة القدر ، والحب الفاشل ، والصراع الذي لم يشعر وروداً والواناً . بقى توفيق يمارك مأساته الخاصة التي انبثقت من اشكالات الحياة ووضعيتهما من جهة ، ومن الوضعية العربية الفلسطينية من جهة أخرى ، ورسمها بتلك الصور الأكيدة التي تثير المعنى ، فتتجاوز وتتنازع في مصفات دقيقة مبتكرة تفجأ أومي - وقد تكونت وحدات متشابكة في صورة القصيدة الشاملة - وأمام ما فيها دقتها وطواعيتها للادراك واضاءتها ، وكثيراً ما تجيء جنسية دون أن تكون إباحية أبداً ، فكان عنصر الجنس شيء قريب في متناول اليد ، متجرد من محاذيره الباردة الغريبة الخالية من الرحمة والجمال وخضرة النخيل وخير مياه يوب ، فلم يجد من نبذة الا روحه تلك التي بقيت تمد عروقها في الأرض ، فقمع يجابهها وتحاوره ، وراح ينفوس في

(١٩) انظر دراسة جبرا ابراهيم جبرا ، « التناقضات في المسرح والرايا » ، شعر ، ص ١٩٨ ، وفيها ماخذ على شعر أدونيس في هذه المجموعة .



رحلة داخل ذاته ويستعيد ذكريات حبيبته اللواتي لم يمشقنه قط . فصوراً لنا فيجئته ، وأسمعنا ، بصوره السمعية التي لا تنسى ، رنين المول الجرى وهو يرحف نحو أطرافه . في هذه الغنائية المليئة بالخبرة في **المعبد القريب** ، و**منزل الاقنان** ، و**شناشيل ابنة الجلي** ، يقف السياب ليشهد على الدهر بمدان شهد في **انشودة المطر** على عصره طويلاً . ان لغة الفجيرة الروحية والكارثة الشخصية تملأ هذه المجموعات منطلقاً من جسد فقد جنسه ، ونفس تبددت قواها في هذه المواجهة الممثلة لهشاشة الحياة وعريها واستحالة استمرارها .

ويقلد خليل حاوي عبر شلالات الكلام والغنائية الحادة بالعنف والشتائم في صور جامعة « لشموس بلا ضوء » ، و « لكبريت الصواعق » ، و « الجنون الذي يفزل الانجم الحمراء » . ليس في الشعر العربي المعاصر أعنف من صورته وأفدح منها - وقليلاً ما يتسامح بهذا ليعطينا صوراً رقيقة مهادنة ودبعية كهذه :

جارتى يا جارتى لا تسالينى كيف عاد  
عاد لى من غربه الموت الحبيب  
حجر الدار يفنى  
وتفنى عتبات الدار والخمر تفنى في الجرار

اما محمود درويش فصوره غنية، متحررة، مضبوطة - وهى سهلة لا تشكو تعقيداً ولا غرابية . ولكنها متفردة تحمل ميسمة الطليق ، الجذاب ، القادر ، الجرى على الحياة وعلى الآخرين ، وتتوهج بنورها الخاص . ما عرفت شعراً معاصراً قادراً على أن يأخذ بمجامع القلوب ويستأنر بها وأن يعلق بالذاكرة منذ أول وهلة كشعر محمود درويش . ان مرتبط بالحياة ارتباطاً حقيقياً وبالواقع المرفوض الذى يتجاوز باستمرار ، وينبذه ويعريه ويعاقبه - ذلك الشعر الغنائى المدهش الذى يقوده الى اكتشاف ابعاد ذاته وأبعاد الحياة في الأرض المحتلة ، وخارج هذه الأرض حيث بدأت جراح جديدة انفتحت في قلبه تلتقط أدواءنا . ولكن عالمه يظل عالم التطلع والصبوة المؤنسة الحميمة ، ذلك العالم الذى يخاطب القلب بفنائيته ووده ، ومشاكساته وشيطنته والفننة الفائقة . انه عالم يتكشف من هشاشة لا تفهر ولا تستنفد ، وعن قوة خارج البطولة الدائية الفاتحة ونرجسية القيادة الامرة الناهية ، فيه نبوة وفتوة ووداعة هجومية لا تنكسر . ليس بهلواناً يختار الكلمات ليكون قادراً على ادعائها باستمرار ، ولكن أداته الشعرية طيبة ، لطيفة ، سحرية بطبيعتها ، وان كان ينقصها ان يشد أوتارها ويدون أنغامها هنا وهناك ، شعره يظل شاهداً على العصر والحوادث ، يمتزج بأنفاس شعب بأسره من غير ان يفقد ذاتيته . ان قصائده هي القصاصات الأبقى والأروع والأشد تأثيراً التى أوتحتها المقاومة .

#### لمحة مختصرة عن الاسطورة في الشعر العربي الحديث :

ان افتتان الانسان بالرموز عظيم ، وتسحره القصص التى تعيش في مخيلة الانسانية ، متحدثة عن نماذج عليا لإبطال منتصرين في النهاية (تموز) أو لآخرين حلت اللعة الأبدية عليهم (سيزيف) . وقد قويت الدعوة في الغرب الى العودة الى الاسطورة منذ نهاية القرن الثامن عشر ، ويعتقد بعض الكتاب أن مشكلات الشاعر الروحية في المجتمع المعاصر (الغربي) انما تنبع جزئياً من انعدام الاساطير التى تجتذب بحاراتها عدد كبيراً من الشعراء ، فيعيدون تخيلها ويحولونها الى صور حسية معاصرة ، ويشتركون جميعاً في تمثيلها وتدوونها . ويفسر شكرى عياد الاهتمام

الجديد بالأساطير القديمة بأنه جاء نتيجة انهيار الركنين اللذين قامت عليهما حضارة الطبقة المتوسطة وهما الفردية والعقل ، فوقف عقل الإنسان ازاء هذا الانهيار مثملاً أمام « تلك المنايع الاولى للحياة التي عبر عنها الانسان القديم في أساطيره » (٧٠) .

أصبحت اللحظة الحضارية مناسبة في أواسط الخمسينات لاستعمال الشعراء العرب للأسطورة، فعمدوا اليها ليعبروا عن قحط الحياة العربية بعد نكبة ١٩٤٨ ، وعن الشوق العميق في لهفته وإسائه الى العودة الى نبض الحياة والكرامة . وقد وجدوا في استعمال « اليوت » للمعنى المنصوي في أسطورة الخصب قصيدته « الأرض الخراب » تعبيراً عن حب عظيم وتأكيداً على قدرة الإنسان على التضحية والمطاء . وكان أكثر ما جذبهم فكرة الموت قرباني الذي يؤدي الى الولادة الجديدة . وقد بدأ الشعراء (٧١) يستعملون أسطورة تموز وأدونيس في الخمسينات وكانت قصيدة « انشودة المطر » للسياب في أواسط الخمسينات شاهداً على اكتشاف هؤلاء الشعراء للحبوبة الكامنة في الرمز التمزوي ، فقد كانت توميء الى أسطورة البعث الخصب بعد الموت والربو ، وتحمل أمنية حياة جديدة لامة بدت كأنها تعاني من العقم السادر واحتضار الروح . وفي سنة ١٩٥٧ صدرت ترجمة جبرا الممتازة لذلك الجزء من كتاب فريرز ، **الفن الذهبي** الذي يعالج فيه أسطورة تموز وأدونيس . كما أصدر شكرى عياد ١٩٥٨ كتابه **المتع البطل في الأدب والأساطير** ، وهو يبحث في الأسطورة وفي البطل الاسطوري ، وطريقة استغلال الأدب القديم والحديث لهما . هذان الكتابان ساعدا على تعزيز التيار الذي كان قد بدأ في الشعر الحديث متأثراً بالشعر النرويجي ولا سيما شعر اليوت .

وكان المطر هو الصورة الأساسية في « انشودة المطر » . وقد استعمل السياب أسطورة تموز استعمالاً ضمنيّاً ، فلم يذكر اسم تموز بالذات وأسطورته ، بل أظهر التناقض بين قحط الأرض والمطر النهم ، وكذلك بين الأرض المروية بالمطر وقحط الروح الإنسانية ، ( وكل عام - حين يعشب الثرى - نجوع ) . وقد قابل كذلك بين المطر الحامل للخصب ، وبين الخليج المالح الذي ينثر من بهاته الكثار :

عظام بالنس غريق

من المهاجرين ظل يشرب الردى

( ٧٠ ) البطل في الادب والاساطير ، ط ٢ ، القاهرة ، ص ١٦٤ .

( ٧١ ) بدأ الشعراء والنقاد العرب يعمون أهمية الأسطورة في الأدب منذ عقود كثيرة ، فاستعمل جبران أسطورة أدونيس وعشترت في قصته « لقاء » في دمعته وإيتسامة ( ١٩١٤ ) ، وولم العقاد بحثاً قصيراً عن الأسطورة بعنوان « آراء في الأساطير » ، في الفصل ( ١٩٢٢ ) ، وفي سنة ١٩٢٥ نشر تسيب عريضة قصيدته الجميلة « نار آدم » يتحدث فيها عن المسمى الروحي المستحيل ، لا جئت الى أسطورة آدم ذات العباد ، تلك المدينة التي بناها شذاذ بن مادم من الذهب والجواهر الكريمة ، لم اختلف في المصعرا لتظهر مرة كل اربعين سنة ، وسعيد هو من يراها . واستعمل ايلى أبو ماضي أسطورة العقاد في قصيدته بهذا الاسم ، رمزاً للسعادة المستحيلة . أما أبو شادي فقد اهتم بالأساطير كثيراً فصفحتها شعره كما دعا اليها صفحات مجلته ابولو ( ١٩٢٢ - ١٩٢٤ ) . وفي سنة ١٩٢٤ كتب نعيمة مقالته الطويل عن طائر الفينيق « الفينيكس » ، أسطورة الحياة المثلى « ونشره في المقتطف » كانون ثلثي يناير ، ١٩٢٤ ، مجلد ٨٤ ، ص ١٧ - ٢٤ . ثم في سنة ١٩٣٦ اصدر شفيق الملووف قصيدته الطويلة مبر وفيها حشد عدداً كبيراً من الاساطير العربية ، غير ان استعماله للأسطورة كان قصصياً لا رمزياً ، ومسطحاً ، ومثله كان علي محمود طه في ارواح واشباح ( ١٩٤٢ ) - وهو الكتاب الذي اثار مندور فتجسس وعقد بحثه الجديد عن الأساطير في الميزان الجديد ( ١٩٤٤ ) حيث تحدث عن معنى استعمال الأسطورة في الأدب . وفي ١٩٤٩ صدر كتاب حسين فوزى عن أسطورة السنديباد ، حديث السنديباد القديم ، في القاهرة . وفي سنة ١٩٤٨ اصدر حبيب ثابت قصيدته الطويلة « عشترت وأدونيس مع مقدمة مفصلة عن تاريخ هذه الأساطير ومعناها .

نهاية مأساوية ، مترعة موتاً واخفاقاً . وكما يشرب الفريق مياه الخليج المالحة ، تشرب ام الشاعر في قبرها مياه المطر المهدور سدى . فإى فرق بين المطر الواهب للحياة وبين اجاج المياه ؟ لا شيء على الاطلاق - ولكن المستقبل يعد بالخصب ( « اكاد اسمع العراق يدخر العود، ويخزن البروق في السهول والجبال » ) . ان القصيدة جميعها مبنية على التناقض والمقابلة ، وتمنحها إيماءات الشاعر المستمرة الى حياته الخاصة جواً درامياً حياً وواقعية كبيرة . إنها من أعظم قصائد الشعر الحديث المبنية على الاسطورة ومن أكثرها حيوية .

وقد استعمل الشعراء - عدد منهم - كادونيس و خليل حاوي وجبرا ويوسف الخال اسطورة تموز أو التين أو بعل أو العازر أو المسيح ، وكلها ترمز الى نفس فكرة البعث في احتمال العذاب والموت وأطلق عليهم اسم الشعراء التمزويين (٧٢) . وانخرطوا جميعهم ، في أواخر الخمسينات ، في النشيد التمزوي مجتمعين ، حتى كأنهم جماعة المصلين وقد اشتركوا في طقوس عبادة مفروضة .

وقد كان استعمال الشعراء العرب للأساطير الفينيقية لا تخلو من شيء من التعمل - فبالرغم من ان اسطورة تموز قد نبتت في الهلال الخصيب وتجد لها قرينة في ارتقاب المهدي المنتظر وفي مقتل الحسين ، الا انها لم تكن بالفعل حية في الشعب - فكان على جماعة القراء أن يدرسوا هذه الأساطير لكي يفهموها ويتمثلوا قراءتها . ولعل استعمال فكرة الصلب ، والفداء المسيحي التي استقلت هي أيضاً بكثرة ، كانت اقرب الى خيال القراء ، لانها تتيح بينهم بصرارة .

ومع اسطورة تموز والتنوع الذي طار عليها من استعمال قصة المسيح أو العازر أو الفينيق ، لجأ الشعراء أيضاً الى استخدام اساطير أخرى ونماذج عليا من الغرب والشرق - كسيزيف، وبروميثيوس ، ويوليس ، والسندباد ، وأيوب ، والحلاج ، وعبد الرحمن الداخل وسواهم . وقد وفق حاوي كثيراً في اختياره لشخصية السندباد فهو بطل شعبي حي في وجداننا ، وقد كان استعماله للسندباد في سمائه نحو تلك المنطقة المليئة بالكثوز والأخطار إيماء لسمي الشاعر نحو اكتشاف منابع القوة والمعرفة في نفسه . وقصيدته الشهيرة « السندباد في رحلته الثامنة » تتحدث عن قصة هذا السعي وعن الصراعات والمذاب والتعذيب ، ثم عن الادراك الواعي للانتمسار القريب ، ولا مكان تحقيق الأهداف العظيمة . وتنتهي القصيدة بعبارة تشجع بالأمل والإيمان « عدت اليك شاعراً في فمه بشاره » فالأمة سوف تستعيد شبابها :

مليون دار مثل داري ودار

تزهر بأطفال فصول الكرم والزيتون، جمر الربيع

نبوءته المشعة لجيل قادم خفيف الأعباء ، يحمل وجه السعادة والخصب والحياة الكرنية ، ويعبر الجسر على ضلوعه . وصورة مناقضة لتجربته التي تلت في قصيدة « العازر » عام ١٩٦٢ في « بياد الجوع » عام ١٩٦٤ ، حيث تغيرت رؤياه المشعة بالأمل يوماً في نهر الرماد ( ١٩٥٧ ) الى رؤيا مفاجئة فقدت كل أمل في انبعاث الأمة في الوقت الحاضر .

• • •

( ٧٢ ) اطلق هذا الاسم جبرا أولاً ثم استعمله أسعد زووق في كتابه ، الاسطورة في الشعر المعاصر ، الشعراء التمزويين ، بيروت ، ١٩٥٩ .

لقد شهد العقدان الأخيران من هذا القرن ثورة شاملة في جميع عناصر القصيدة العربية . هذه الثورة لم تكن فجائية مباغتة كما رأينا . وقد عنى القسم الأول من هذه الدراسة باظهار الدئين الكبير الذى تدبته هذه الفترة الأخيرة الخصبة للتجريب المستمر خلال العصر الحديث ، وإن كانت قد ورقت في الوقت نفسه ما تجمع في هذا الشعر من عيوب المدارس والحركات التى زاحم بعضها بعضاً عبر نصف القرن الأول ، حتى يلحق بالزمن المعاصر . لقد كانت محاولات الشعر في هذه الفترة ذات أبعاد كثيرة ، فقد كانت تهدف الى تجاوز التراث وتخطيه كما كانت تسعى الى تحقيق ابداع خاص يطبع الشعر بسمتها الشخصية الخاصة ، وبينما كان الشاعر يكافح ليطرد عن نفسه عيوب التجارب الشعرية التى انجزها نصف القرن ، فانه كان في نفس الوقت يستغل حسناتها جميعاً ، ويستوعبها حتى تنسجم انسجماً كلياً وتلتحم بابداعه وابتكاره .

ان الشعر العربى اليوم ، بالرغم من صرخات المشائمين ، لم يزل يجتاز فترة تجريب حاد ، ولا شك انه سينجز تحولات أكثر خطورة في القصيدة العربية . ان هذه الفترة دينامية على كل صعيد ، ولم يزل الشعر يلعب دوراً كبيراً في هذا العصر . لا شك ان التنقيب بالمستقبل أمر عسير كما سبق القول ، غير أن الأمر الأكيد الذى يشعر به الانسان كيقين مستقر في أعماق نفسه ، هو أن العودة الى الكلاسيكية مستحيلة الآن ، ولا شك أن القارئ الحديث قد أدرك حتى الآن ، أن في الدنيا بياناً غير البيان الكلاسيكى ، وقدرة أخرى لقول الشعر غير طرق الكلاسيكيين ، قدرة كبيرة ، غنية ، لا تستحيب الا لعبقريّة الفنان ، قدرة جديدة حرمتها لغة العصر الجديدة ، وإيقاع العصر الجديد ، وروحه التى تغيرت . ان عصرنا لم يعد عصر احياء وترميم ، بل عصر اضافة واغناء وتجديد وتجاوز . ليس في امكان أحد ان يبدع الماضي من جديد ، ولن يكون الماضي خلافاً الا اذا كان حياً لا نموذجاً نهائياً ، وكان امتداداً فنياً لا تمثالاً منتصباً امامنا نصونه ونعبد . فكما اننا فائدة من معارضة التاريخ - التراث ان كنا عاجزين عن فرض انفسنا عليه ، فلا فائدة كذلك من تعجيده ان كنا عاجزين عن تخطيه .

وهكذا ننهي الى رأى هو أن هذه الفترة أخطر فترات الشعر في تاريخنا الأدبى كله ، وأن هذا الزمن الذى انفتح فيه العالم العربى على العلم والتقنيات ، لا يزال أيضاً وقت الشعر . اننا نعيش في زمن يتمزق في البحث عن البطل ويتشوف الى اسطورة البطولة والفداء ، انه زمن الحركة والمغامرة النزاعة الى الخارج ، ولا يجد تعبيره الا بالشعر ، فهو صنوه الوحيد . قلت في مقال سابق لى ان البطولة كالشعر تنجرد في لحظة ولايتها عن ارتباطاتها السياسية الآتية ، وتصبح تأكيداً لقدرة الانسان على المعطاء والتخطى والتفوق على الذات ، وعلى تجديد الحياة . **ان هذا الوقت وقت الشعر لأنه زمن تجديد الحياة** . وهو أيضاً وقت الشعر لأنه زمن الحركة والمغامرة فوصاً الى الداخل يدعون الى اكتشاف انفسنا فيه وجودنا الذى رفض الاستسلام ، بل امر على البوح والاعلان عن ازمتة ، ومن تورطنا معه ، فاضطرنا الى مجابهة انفسنا . ونحن اذا نواجه انفسنا ونصادمها ، فلا شيء كالشعر يفوض ليكشف مادفناه في أعماقنا عبر الزمن المعلوم ، وما اشبعنا تمويهاً واخفاءً وتزريباً . **فوقت الشعر أيضاً هو زمن اكتشاف الذات** . وانه وقت الشعر أيضاً لأنه زمن يتعلق بعنق المستقبل ويستجير بالآتى ليتخلص من وطأة حاضر لا يطاق ، ولذلك فهو محتاج الى رؤيا ترسم له خريطة المستقبل - والشعر هو الجسر نحو هذه الرؤيا . **انه وقت انتفاخ الشعر المروع البصر ، لأنه زمن الحركة والمغامرة نحو المستقبل** .

وبهذه المعانى التى اشرنا اليها نفهم معنى **الحداثة** في الشعر العربى المعاصر .

## اتجاهات الشعر الإنجليزي والأمريكي المعاصر

### ( ١ )

نحن نعيش في عصر غريب ، عصر لم يتسن للإنسان فيه أن يثبت أقدامه فوق الأرض ، ومع ذلك فقد استطاع اختراق الفضاء ليطلقاً بقدمه سطح القمر . تقديرنا لهذا التناقض الجذري الذي ضرب في حياة الإنسان الفكرية والثقافية خلال هذا القرن ، قد يكون مفتاحاً نستطيع به أن نحدد المعالم الرئيسية لمشكلات العصر ، ونفسر الظواهر الأدبية المترتبة بهذه المشكلات .

قد نستطيع في شيء من التبسيط ، ومع تجاوز طفيف للتفاصيل التاريخية أن نقول إن الأحقاب السابقة في مجموعها كانت تتميز بالتجانس الفكري للعصر . فالعصور الوسطى كانت تسودها فلسفة دينية هي مزيج من الفكر المسيحي والأفلاطونية الجديدة ، وعصر النهضة هو عصر تحكم العقل وسيادته وتقديمه على الإيمان بالقيبيات ، والقرن الثامن عشر سادته فكر أرسطو الذي يرى العالم على أنه ناموس محكم ، والعصر الرومانسي يغلب فكر أفلاطون ونيسود عالم المثل على عالم الواقع . أما القرن العشرون فقد نما وترعرع في ظل تقيضين أساسيين ترجع أصولهما إلى منتصف القرن السابق ، وهما فكر فرويد وآراؤه في تفسير السلوك البشري ، وفكر ماركس وآراؤه في سيادة الدولة على سلوك الفرد . فرويد يرى أن ذات الفرد هي المحور

الأساسي الذي تدور حوله الأحداث ، والبوتقة التي تنصهر فيها التجارب ، وعلى هذا فمهمة العالم الأساسية هي استجلاء مكونات نفس الفرد ، وتفسير ما يجري في العالم على ضوء ما يتكشف داخل الذات . أما ماركس وإنجلز واتباعهما فيفسرون الأحداث تفسيراً تاريخياً يحكمه إيمان بقانون جدلي ، على أنها صراع بين طبقتين متناقضتين ينتهي بامحاهما أو اندماجهما فيما يسمى بسيادة البروليتاريا . والفرد في هذه الفلسفة لا حساب له ، ومن ثم فلا محل هنا لاستكناه دخال الذات . وقد قدم برتراند راسل دراسة مستفيضة لهذه الذبذبة بين هذين الاتجاهين المتناقضين متتبعا جذورهما في القرن التاسع عشر ، وكان اهتمامه الأساسي بالجانبين السياسي والاقتصادي لهذا الموقف الفكري ، ولخص هذا التناقض في أنه توتر مستمر بين الحرية والتنظيم (١) وتابع راسل دراسته حتى انفجار الحرب العالمية الأولى .

وتتضح لنا الصورة المركبة للعصر أو قل ذلك الفصام الذي يفلب على طبيعته ويميزه من العصور الأخرى إذا قلنا النظر في بعض ما أخرجهم من نظريات ، نظرية أينشتاين في النسبية relativity نسخت الإيمان بالمطلقات ، وقدمت مفهوماً للحركة على أنها شيء نسبي ، وفسرت الزمان والمكان على أنهما امتداد واحد Space-time Continuum وترتبط نظرية النسبية عند علماء الطبيعة بنظرية أخرى هي نظرية الكم Quantum Theory التي تدرس ذبذبة الموجات الضوئية التي تشع من جزيئات الذرة ، وهذه الذبذبات ليست اتصالاً دائماً من الحركة ، بل هي في أساسها تفترض التقطع ، ويرتبط بهاتين النظريتين فهنا الجديد للذرة وتكونها على أنها يروتون يدور حوله عدد من الإلكترونات في حركة عشوائية ، لا يحكمها إلا قانون الاحتمالات . وبطبيعة الحال غيرت هذه النظريات من تصور الإنسان لنفسه وللعالم المحيط به ، وألفت مفهوم النسبية الذي قدمته نظريات نيوتن منذ القرن السابع عشر . فقد كان عالم نيوتن يقينياً مرتباً واضح المعالم ، لا مجال فيه للتخوصات لأنه محكوم بالعقل والضرورة ، وكل ما يحدث فيه قابل للتفسير المنطقي ، ولذلك كان تصور نيوتن للعالم مصدراً للتفاؤل والثقة اللذين سادا الفكر البشري خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر . أما تصورنا للعالم اليوم فهو تصور جد مختلف . نظرية النسبية وضعت حداً للقوانين الكلية المطلقة ، وجعلت من الزمان بعداً رابعاً ، وبذلك أفت مبدأ الاستمرار أو تواصل الأثناء ، ونظرية الكم نفت عن الحركة أيضاً فكرة الاستمرار ، وإنما رأتها ذبذبة متقطعة ، وأخيراً فإن التفسير الذري للمادة أكد أن حركة الإلكترونات عشوائية في مجالات لا يمكن التكهّن بها طبقاً لأي قانون اللهم إلا قانون الاحتمالات . حصيلة ذلك كله صورة من العالم ليست متناسقة التركيب ، لا يحكمها منطق ثابت ، وتشمعلها حركة متذبذبة متداخلة متنافرة عشوائية ، عالم يتداخل الحاضر فيه مع الماضي والمستقبل ، ويندمج فيه البعيد مع القريب ، لا فرق فيه بين الكل والجزء ، ولا تخضع فيه الحركة لمنطق .

إذا كانت هذه هي صورة العالم كما أدى إليها تطور العلوم الطبيعية ، فإن الموقف فيما يتعلق بوسائل الاتصال ، سواء من الناحية الحسية الفعلية أو الاجتماعية ، أصبح أيضاً متشابكاً غير منسج . فقد شهد هذا القرن تقدماً في وسائل الانتقال كالطائرة والقطار

(١) Bertrand Russell, Freedom and Organisation (1814—1914) Allen and Unwin, London.

والسيارة اختصرت الزمن اختصاراً كبيراً ، كما شهد تقدماً كبيراً في وسائل نشر المعلومات والأخبار كالتليفون واللاسلكى والراديو والتلفزيون، وأصبح في الإمكان بوساطة الأرقام الصناعية الأمر ثم ثوان معدودة ، إلا وقد عرف بالخبر في جميع أنحاء العالم . وإذا كان هذا القول من قبيل البديهيات ، إلا أنه يصعب معه أن ندرك أن الأزمة الحضارية التي نمر بها ناشئة أساساً من انعدام القدرة على التواصل على المستوى الفردي والجماعي معاً . ولعل هذا التناقض يرجع في بعض أسبابه إلى الفجوة القائمة بين « الثقافتين » - على حد تعبير س . ب سنو C. P. Snow ، « الثقافة العلمية التي تشمل التكنولوجيا ، وثقافة الانسانيات (٢) » كما أنه يرجع أيضاً إلى أن اهتمام الإنسان بمجريات الأمور في المجتمع العالمي الشامل ، قد جاء على حساب رباط الدم الذي يربطه بأفراد أسرته القريبة ، ووسائل القربى التي تربطه بذويه في بيئته اللصيقة . ولعل أبرز النظريات في وسائل الاتصال التي جاءت معبرة عن هذا الموقف المتناقض ، والتي هي وليدة اكتشاف التكنولوجيا للمحتوى الإنساني ، هي آراء المفكر الكندي المعاصر مارشال ماكلوهان Marshall McLuhan ، إذ يقول ماكلوهان أن وسيلة التواصل هي في حد ذاتها الرسالة (The Medium is the Message) ، أما المحتوى فلا قيمة له أو دلالة . - وماكلوهان يؤسس نظريته على أن الإنسان في عصور الامة الأولى - وقبل اختراع الكتابة - كان يعتمد على مجمل حواسه البصرية والسمعية للحصول على المعلومات ، فلما جاءت الكتابة ولتلتها الطباعة أكلت الكلمة المكتوبة اعتماد الإنسان على جانب الرؤية ، نظراً لاعتماده على القراءة بالبصر ، واهملت حاسة السمع . ولكن مع التطور التكنولوجي الحديث عاد الإنسان - من حيث وسائل الاتصال - إلى الاعتماد على مجمل حواسه . وجاءت الاختراعات المختلفة كالتليفون والراديو والتلفزيون والسينما وما إليها مؤكدة الجانب السمعي إلى جانب الرؤية . وماكلوهان يرى هذه الوسائل امتداداً خارجياً لجهاز الإنسان العصبي . ورغم الشهرة التي حظي بها ماكلوهان في السنوات الخمس الأخيرة إلا أن نظريته تلقى اعتراضاً شديداً من عدد من المفكرين وعلى رأسهم ريكا وست Rebecca West التي نددت به تنديداً كبيراً في محاضرة مشهورة أمام رابطة الأدب الإنجليزي English Association في يوليو عام ١٩٦٩ (٣) ، وأساس الاعتراض إلغاء ماكلوهان للمحتوى الحضاري والإنساني للرسالة التي تحملها وسائل الاتصال هذه . بيد أن هناك جانباً إيجابياً في نظرية ماكلوهان وهو اعتقاده أن الكرة الأرضية أصبحت بفضل هذا التقدم التكنولوجي في وسائل الاتصال - أشبه « بالقرية العالمية Global Village » ، بمعنى أن العالم يسوده الآن ما كان يسود مجتمع القرية من ترابط بين أوصاله من حيث المسافات الزمنية والمكانية ، ومن حيث اهتمام الناس بمشكلاته ككل .

هذا الإحساس بما يمكن أن يسمى « عالمية الانتماء » قد أضاف تناقضاً جديداً لتناقضات العصر الذي شهد - في نفس الوقت - حربين عالميتين ، وظهور المبادئ السموجية الدولية التي تحل نفسها محل الأديان . أما عن الحروب العالمية فقد ساعدت في اندلاعها وانتشارها وشدة

(٢) انظر مقالتي « الثقافتان بين س . ب سنو ومعارضيه . عالم الفكر المجلد الثاني العدد الرابع .

(٣) Rebecca West, McLuhan and the Future of Literature. Presidential Address of the English Association 1969.

جبروتها نفس التقدم التكنولوجي الذي دعم وسائل الاتصال . ويذكر على سبيل المثال عن الحرب العالمية الأولى أن شهراً واحداً فقط مضى بين مصرع ولي عهد النمسا الذي كان الشرارة الأولى للحرب ، وبين اشتباك الدول الأوروبية كلها في هذه المصممة . وأصبحت الطائرة - مطية الانتقال الدلول - أداة حرب مروعة التدمير في كلا الحربيين . ولم تعد المارك مقصورة على ميادين قتال يخوضها العسكريون ، وإنما أصبح الدمار شاملاً للمدنيين البعيدين عن أرض المعركة . طلقة رصاص من فوهة مسدس شاب من قوميئ البوسنة على رأس الأمير النمساوي ، قتلت عشرة ملايين من البشر من اقطار الأرض في الحرب العالمية الأولى ، وقنبلة ذرية واحدة القيت على هيروشيما كانت كفيلة بانهاء الحرب العالمية الثانية لصالح الحلفاء . وارتعاشة خفيفة في الخط الساخن الذي يربط واشنطن بموسكو كفيلة بانارة وكالات الأنباء في العالم على مدى شهور . فاذا قلبنا الاتجاه الذي نسميه « عالمية الانتماء » على وجهه الآخر وجدنا له صيغاً مختلفة . فاذا كان القرن التاسع عشر قد شهد ظهور الدعوات القومية في اوربا ، وتفتت الخلافة العثمانية في الشرق الأوسط ، فإن القرن العشرين قد شهد المناداة بمبادئ تتخطى الحواجز الاقليمية وتهدف الى عالمية التطبيق ، وهي بهذا تدعى لنفسها مكانة الأديان

وقد نتج عن هذا الشد والجذب في المضمار الدولي أن ضاقت الفجوات الثقافية بين الأمم ، وتداخلت الحضارات بعضها في البعض مؤثرة ومستفيدة ، وتواكب الفكر بأنواعه في شتى بقاع الأرض ، وأصبحت العزلة في الجزيرة النائية التي دأبت خيال الحالمين ضرباً من المستحيل . والتمس الناس الوسائل - نتيجة لذلك - الى كسر الحاجز اللغوي الذي يعزل قوماً عن قوم ، واتخذ ذلك سبلاً متعددة .

كان لهذه القضايا التي أسلفنا الحديث عنها انعكاسها المباشر في الأدب الذي انتجه العصر ، وخاصة في الشعر . يقول ت . س اليوت :

« ان الشعر - في حضارتنا المعاصرة - لا بد أن يكون صعباً ، فهي حضارة معقدة تضم أشتاتاً متناثرة ، وعندما يقع هذا التعقيد والتشتت على احساس الشاعر الرفيف ، لا بد أن يأتي شعره متركباً يعبر بالكنائية ، حاشداً للمعاني الشاملة في لغة هي بطبيعتها قاصرة » .

• • •

- ٢ -

في كتابه « الملاك الضروري : مقالات في الحقيقة والخيال » (٤) يتناول الشاعر الأمريكي ولاس ستيفنس Wallace Stevens - العلاقة بين الواقع ، وقدرة الشاعر الخيالية - . كان الانسان فيما مضى مهياً لتقبل الاستعارات والكنائيات التي يتخذها قدامى الكتاب أمثال افلاطون رغم ادراكه لبعده هذه الاستعارات عن الواقع ، فحين شبه افلاطون الروح بعربة ذات جوادين أحدهما أصيل والآخر ليس كذلك ، لم يكن في ذلك التشبيه ما يضر بالنسبة لافلاطون



ومعاصريه ، أما الآن فلنسا على استعداد لقبول مثل هذا التشبيه الذي فقد حيويته بالنسبة اليها . ويعود السبب في ذلك - في رأي ستيفنس - لتماظم ضغط الواقع على مرونتنا الإبداعية . الحياة اليومية تفرض علينا موقفاً سلبياً أزاحمات الخيال . يقول ستيفنس :

« لقد حرّمنا الأشياء العظيمة ، وأصبحنا نعيش في نطاق ضيق من الميثولوجية المحلية ، سياسية ، واقتصادية ، وشعرية تفرض علينا تناقضاتها . ويصاحب هذا انعدام السلطة التي يمكن الرجوع إليها اللهم إلا سلطان القهر الفعلي والمحتمل ... »

كذلك كان لانتشار التعليم اثره في مد سيطرة الواقع : فاتح لكل انسان ان يأخذ بطرف من التاريخ ، والفلسفة والأدب ، واتسعت دائرة الطبقة المتوسطة بما عرف عنها من تفضيل للأشياء الملموسة ، وتفلّت الأفكار الليبرالية في نفوس العامة - أصبحت كل هذه مظاهر عادية للحياة اليومية . طرقتنا في الحياة والعمل ألقت بنا في احضان الواقع ... أصبح الانسان يعيش في مجموعات في مستوطنات اسكانية وليس السبب في ذلك ازدياد التعداد فحسب . فالراء يستلقي على السرير في أمريكا ويدبر المذابح فيسمع القاهرة . وهكذا لقد ضاقت الشقة . نحن نائنس يقوم لم يسبق لنا رؤيتهم قط ، وهم يائنسون بنا .... »

ويستطرد ولاس ستيفنس Wallace Stevens قائلا :

« على أن ما عنيت به بضغط الواقع ، هو ان تؤثر فينا الأحداث الخارجية بدرجة تنتفي معها أي قدرة على التأمل . وينبغي أن نأخذ في الحسبان عند تقرير هذا أن ثمة جيلا بأكمله يعاني من ذلك ، وان العالم بأسره قد دخل في حرب ، وأن ندرك خطأ ذلك بالنسبة للخيال البشري ... منذ سنين تركزت مشاعر العالم حول أحداث جعلت وتيرة الحياة كأنها البشر يتحركون في فترات هدوء تتخلل الأنواء الهوج . انقطاع الصلة بيننا وبين الماضي وزواله أوحى بزوال المستقبل أيضاً . وقليل من معتقداتنا ما صدق ... والحرب الآن ما هي إلا مظهر جزئي لحالة عراك شاملة . لم تكن حروب نابليون بذات تأثير على الكتاب والشعراء الذين عاصروها . ولعل ضعف ادراكهم يشبه ضعف ادراكنا للانفجارات البهيمية التي تحدث داخل الصين ... اما نحن الآن فاننا نجابه مجموعة من الأحداث لا نستطيع تهدئة اثرها على العقل فحسب ، وإنما هي تستثيرنا الى العنف ، والى الانفجارات المباشرة لما هو واقع حولنا ، وقد تتجاثر حياتنا كلها .. وهذه الأحداث تتتابع في كثرة وسرعة بحيث تمتلك وجودنا كله . وهذا ما عنيت به حين تحدثت عن ضغط الواقع ، وهو ضغط عقيم ومستمر سيؤدي حتما الى نهاية حقبة في تاريخ الخيال البشري وبداية حقبة جديدة . ومن خصائص الخيال انه دائما على شفا عهد جديد ، لا لأن هناك خيالا جديداً ، ولكن لأن هناك حقيقة أو واقعا جديداً ( ه ) » .

حصيلة هذه الفقرات من كتابات ولاس ستيفنس Wallace Stevens الرئيسية في النقد لا تؤدي الى القول - كما زعم البعض - بأن ستيفنس كان شاعرا جمالياً متصلا من الواقع ، مستغرقا في الصياغة اللفظية ، والتركييب الملفزة . وإنما الأمر كما يبدو ان الواقع يفرض

نفسه على قدرات الشاعر فيفصله عن ماضيه ومستقبله في شجرة الأحداث المعاصرة التي تستحوذ عليه ، وتشكل رؤياه . وفي شعر ولاس ستيفنس ما يشير الى أن ادراك الواقع يكون أوضح لدى الرجل الذي فُترغ عقله من آثار الماضي وأحلام المستقبل ، ليتقبل اللحظة الواقعة كما هي دون رتوش ، دون إضافات من خبرات الأجيال السانقة وميثولوجياتها ومعتقداتها ، ودون آمال أو أحلام مستقبلية قد تراود العقل المكتنز بالمعلومات . خذ مثلاً هذه القصيدة :

### ادراك الرجل ذى اليد الصناع (١)

انطلاقات المراء العظمى ، وحمامات الأحد  
وزغاريد المراء في زفاف الروح  
تحدث كما تحدث . اذن فالسحب الزرقاوية  
حدثت فوق البيت الخالي ، واوراق  
الرهود لها صليل الذهب  
كانما هناك من يسكنه . فيض من البياض  
تفجر من السحب . كذا رعت الرياح  
بقوتها الملتفة حول السماء



هل لك أن تقول ان طائر الزرقى قد ينقض  
فجأة نحو الأرض ؟ انها قرص ، الأشعة  
حول الشمس ، القرص يحيا بعد الاسطورة .  
عين النار في السحب تحيا بعد الآلهة .  
ان نتخيل حمالة ذات عين حورية  
واشجار الصنوبر كأنها أبواق ، هذا قد يحدث .  
وجزيرة صغيرة تعج بالأوز والنجوم :  
لعل الرجل الجاهل هو وحده  
الذى يتاح له أن يقرن الحياة بالحياة  
أبى بالحس ، بالقرينة اللؤلؤية ، الحياة  
التي تندفق حتى في البرونز القارس .

فالرجل ذو اليد الصناع ، هو الرجل الذى يعتمد على مهارته اليدوية ، والذى ليست به حاجة الى الفهم العقلى أو الميتافيزيقى لما يجرى حوله أو ما يراه من أحداث . ادراك هذا الرجل لما حوله من أشياء نابع من إحساس مباشر وخبرة وثيقة بها ، فهو ادراك حيوى حسي نابض ، وليس عقلياً مجرداً مستمداً من نظم فكرية لا تعتمد على الخبرة المباشرة . وهذا معناه أنه « يقرن الحياة بالحياة » ، بمعنى أنه يزاوج بين المدركات فى الخارج ، وبين إحساسه الدايق بها ، وهو إحساس صارخ ، مثل « الحياة التى تدفق حتى فى البرونز القارس » . فى نظر ستيفنس هذا

الإحساس المباشر ، أو قل هذه الخبرة الباشرة التي لا تفتدى بنظم عقلية مجردة ، تؤدي إلى معرفة الحقيقة بما هي واقعة . فالصدق عند ستيفنس هو ما هو واقع كائن ، وليس أمراً مجرداً ذا وجود عقلي فقط . فقرص الشمس هو قرص ، له وجود طبيعي في السماء ، أمر ملموس يدرك بالنظر الحسي . ومن الخطأ أن نتخيل الشمس كنها ميتافيزيقياً ، وأن نحكي حولها الأساطير ، وأن نضفي عليها الألوهية . هذه الأوهام الخيالية ستنداهي مع الزمن لأنها أمور غير ملموسة وليس لها وجود حسي ، ويبقى قرص الشمس ، ذو الوجود الطبيعي ، له صفة الديمومة ، بما هو واقع .

ستيفنس إذن يلقي كل ما هو ميتافيزيقي ، وينكر المجردات ، ويؤكد في شعره أنه لا يمكن التثبت إلا من الواقع الحاضر ، لأننا لا نملك الوسيلة لأدراك غيره . هذا هو محتوى قصيدته التالية :

### موت جندي (٧)

تقلص الحياة ، وبحين الحين  
كانما هو فصل الخريف  
ويسقط الجندي  
انه ليس شخصية تقام له ليال ثلاث  
ويفرض فراقه  
ويطلب له الموكب الجنائزي  
الموت مطلق ، ودون تذكار  
كانما هو الخريف  
حين تتوقف الريح ،  
حين تتوقف الريح ، وعبر السماء  
تجرى السحب ، رغم ذلك  
في انجاهها .

الموت هنا حقيقة في ذاتها ، ليس له المعنى الديني كالاتقال من حياة دنيا إلى حياة أخرى ؛ وليس له المعنى الأخلاقي الذي قد يتضمن التضحية أو الفداء ، ولا يلفه الوقار والخشوع الذي يقرنه به الناس عندما يقيمون الجنائز ، وإنما هو حادث وقع للجندي - هو تغير طبيعي مثل تغير الفصول حين قدوم الخريف ، وهو حادث جزئي من جملة أحداث جزئية مثل توقف الريح الذي لا يمنع السحب - مع ذلك - من السران في انجاهها . « الموت مطلق - دون تذكار » حادث اللحظة الحاضرة ، لا يرتبط بالماضي ، ولا أثر له على المستقبل . وهو في ذلك - مثل قرص الشمس في القصيدة السابقة - القيمة الواقعة ، معناه في حد ذاته ، وليس في دلالة رمزية مجردة خارجة من كنهه .

لعل من أهم قصائد ولاس ستيفنس Wallace Stevens التي أجمل فيها انجاهه الفلسفي هي قصيدة صبيحة الأحد Sunday Morning وهي طويلة مكونة من ثمانين مقطوعات . تقتزن صبيحة

الأحد في ذهن عامة الناس بالذهاب الى الكنيسة وأداء الفروض الدينية التي هي واجب ينوه عن ولائهم الميتافيزيقي من جهة ، ويربطهم بالماضي وبالتقليد المسيحي من جهة اخرى . غير أن ستيفنس Stevens يفاجئنا في مطلع القصيدة بصورة لسيدة قد خرجت لتوها من غرفة النوم لتستلقي في استرخاء على كرسى ممدد في الشمس لتتناول طعام الافطار من قهوة وبرتقال ، وقد انفجست في حاضرها بكل احساسها بحيث ان الماضي وما يحوط به من قداسة اندثر تدريجياً وأصبح مواتاً :

الاسترخاء في رداثها المنزلى ، وافتاد  
متأخر من القهوة والبرتقال في كرسى مشمس ،  
وحرية البقاء الخضراء  
مرتسمة على البساط ، يتقشع معها  
الصمت المقدس للتضحية التليدة .

ومن طبيعة الامور ان تسائل السيدة نفسها صبيحة الأحد عما يلزمها بتقديس الموتى - وقد أصبح المسيح في خبر كان . وتسال :

ما قيمة الالهوية اذا كانت لا تأتي  
الا مع الأشباح الصامتة وفي الأحلام ؟  
ليس الأجدى أن تجد الراحة في الشمس ،  
وفي لاذع الفاكهة ، والأجنحة الناصعة الخضراء  
أو في بلسم الأرض وجماها  
أشياء ممتعة كالافكار السماوية ؟  
لا بد أن تحيا الالهوية فينا  
عواطف المطر ، وخلجات الثلج المتساقط ،  
وأسى الوحدة ، أو التهليل  
المنفرج لأزهار الغابة ، واعصار  
المشامر في الطرق المبتلة ليالى الخريف ،  
المباهج والالام في ذكرى  
شجرة الصيف ، وغصن الشتاء .  
تلك هي الخطوط المرصودة لروحها .

هي لا ترى قداسة في الايمان بالله المنزه عن كل شيء ، المجرد من الصفات المادية ، والذي يأتى ذكره في لحظات التأمل الخالصة ، والاستغراق الروحي . وانما الدين بالنسبة اليها - وهي في هذا تمثل وجهة نظر ستيفنس نفسه - هو الايمان بالمدركات الحسية ، لأن هذه الملموسات هي التي تمثل الحقيقة الفعلية ، في الذوق ، والنظر ، والاحساس المادي بدفع الشمس ، وتقلبات الطبيعة ، وازدهار الغابة . وتمضي السيدة في محاولتها استكناه الادبان السابقة فتمر بالليولوجيا اليونانية القديمة ، رافضة اسطورة كبير الالهة زيوس ، رغم ما قرن به عند اليونان

القدامى من صفات تكاد تكون انسانية . ثم هى تتساءل عن حقيقة الفناء ما هو ؟ وعن الحياة الاخرى اهى استمرار دائم ؟ .

الا يحدث تغير الموت فى الجنة ؟  
الا تسقط الفاكهة الناضجة ، أم تظل الشجيرات  
تحمل اثقالها فى تلك السموات السفلى  
دون تغير ، رغم انها تشبه أرضنا الزائلة  
بأنهار مثل أنهارنا تنتهى فى بحار  
لا تجدها ، وشطآن متراجعة ...

• • •

انها تسمع ، فوق تلك المياه التى لا تخر ،  
صوتاً يصيح « القبر فى فلسطين  
ليس قوساً تتراخى تحته الأرواح .  
انه قبر يسوع ، حيث دفن » .  
نحن نعيش فى سديم قديم من الشمس  
أو موئل قديم من النهار والليل  
فى عزلة الجزيرة ، منطلقين أحراراً .  
من ذلك المحيط المتسع لا مهرب .  
الفرلان ترتفع فوق جبالنا ، والحمام  
يهدل من حولنا فى صيحات تلقائية ،  
والتوت الحلو ينضج فى البرارى ،  
وفى عزلة السماء ، فى المساء  
اسراب الحمام الهائلة تهدل  
فى شعوش بينما تخفق  
منحدرة الى الظلام ، اجنحتها المبسوطة .

هى أولاً تنكر فكرة الألية ، لأنها لا تخضع لمنطق العقل ، وتدلل على هذا بالتساؤل عن طبيعة الجنة ، وكيف يكون النضج دائماً فيها ، مع ان النضج آية انتهاء عمر الفاكهة وسقوطها . وبعد فقرات مطولة يكرر فيها ستيفنس ما ذكره ضارباً بمختلف الأمثلة بنهى القصيدة بهذه الصيغة التى تسمعا السيدة باذن العقل . ومؤداها ان المسيح ليس الها ، وأن فكرة صلبه وارتقائه الى السماء اسطورة لا تمت للواقع ، وأن قبره فى فلسطين ما هو الا مكان دفن فيه رجل .

ويؤكد ستيفنس مرة أخرى القيمة المادية للحظة الواقعة ، وتجزلة الوجود زمانياً ومكانياً . فهو لا يرى اتصالاً بين لحظات الزمن ، يربط بين الماضى والحاضر والمستقبل . ولا يرى العالم على انه متناسق الأطراف ، وانما هو كتلة سديمية انفصلت عشوائياً من الشمس ، وبشبه الأرض

وسط الفضاء ، بأنها جزيرة يحيط بها محيط متسع ، وهي محصورة فيه . ومجرى الأحداث .  
مثلاً في الغزلان الرائعة ، والحمام الساربة ليس نسقاً مطرداً ، وإنما هو اضطراب لا هدف له .



بعد هذا العرض السريع لمجمل آراء ولاس ستيفنس كما وردت في كتابه « **الملك انفروري** »  
ولبعض قصائده ، يصبح من نافلة القول أن نشير إلى أن ستيفنس هو ابن للعصر ، يعبر شعره  
بشكل إيجابي واضح عن الدعوة المادية التي نحت إليها الاتجاهات التي أشرنا إليها في صدر هذا  
البحث ، كما ينطوي شعره على رفض للمسلّمات الروحية التي دعت إليها الأديان .

## - ٢ -

إذا كان ولاس ستيفنس قد وقف موقفاً إيجابياً من فلسفات العصر المادية ، فإن ت. س.  
اليوت T. S. Eliot - على النقيض من ذلك - رفض هذه الفلسفات رفضاً باتاً ، واعتصم بحبل  
الكاثوليكية ، وهو مذهب يتخذ موقفاً مغالياً من هذه الفلسفات . وقد أوضح اليوت موقفه هذا  
صراحة حين أعلن بناء على توجيه استاذة أرفنج باييت Irving Babbitt أنه « كلاسيكي في الأدب » ،  
ملك في السياسة ، وكاثوليكي في الدين » . وذهب اليوت إلى حد الدعوة بأن يعاد النظر في  
أمر الثقافة الأوروبية بوجه عام بحيث تثبت دعائمها على أسس كاثوليكية مسيحية ( انظر كتابه :

### Notes Towards the Definition of Culture

### مذكرات نحو تعريف الثقافة :

على أن اليوت لم يأخذ الكاثوليكية بمعناها الضيق الذي يؤكد جانب الطقوس والشعائر ، وإنما أفاد  
من هذا المذهب من حيث دعوته إلى تجاوز الحواجز القومية في سبيل خلق مجتمع إنساني  
ديني مترابط ، ومن حيث اهتمامه ببناء الروح ومساها في العالم الأخرى . ومن هنا كانت  
محاولات اليوت لخلق لغة جديدة للشعر تجتاز الحواجز الإقليمية من ناحية ، وتحاول أن تدلل  
العقبات في سبيل الدلالة على المفاهيم الروحية والكونية التي يحاول الشاعر تقصيصها .

ورغم أن اليوت أعلن اعتناقه للكاثوليكية رسمياً عام ١٩٢٧ إلا أن شعره السابق لذلك  
التاريخ - وأهمه قصيدة **الأرض الوات The Waste Land** - يعتبر الدين هو الملاذ الأسمى من  
خطايا العصر بما شمله من مادية ، وانغمار في الزمن ، وبحث عن الكسب ، على حساب القيم  
الروحية ، والمبادئ والتضحيات السامية .

وقد أثارت قصيدة **الأرض الوات The Waste Land** منذ ظهورها عام ١٩٢٢ الكثير من  
التعليقات والتساؤلات ، وأدلى فيها كل ناقد بدلوه . ومن طريق ما يذكر تعليق اليوت نفسه  
على هذه القصيدة خلال إحدى محاضراته بالولايات المتحدة ، قال :

« أزعج مختلف النقاد إلى الشرف حين فسروا القصيدة على أنها نقد للعالم المعاصر ،  
واعتبروها حقاً قطعة هامة من النقد الاجتماعي . أما بالنسبة إليّ فإنها لم تعد أن تكون تسرية  
لشعور شخصي - غير ذي أهمية بالرة - بعدم الرضا عن الحياة ، أن هي الا قطعة من الملعلة  
المنظومة » .

قد تكون هذه قولة متواضعة من رجل جلس على قمة المجد الشعري ، ولكنها تنبئ عن حقيقة  
هامة في موقف اليوت ، إذ ندرك من هذا التعليق - على خلاف ما شاع من أنه يؤمن بالقيمة  
الموضوعية ( الشخصية ) للأدب Impersonal Theory - أن فلسفة اليوت ونظراته الاجتماعية

نابعا من مصدر الوجدان والخبرة الشخصية . والرجوع الى خطابات اليوت المعاصرة لكتابة القصيدة ، والتي نشر بعضها في مقدمة الطبعة المصورة لمخطوطة الأرض الموات ، يؤدى بنا الى الاعتقاد ان ظروف اليوت الخاصة كانت مهيئة لكتابة مثل هذه القصيدة . والوقت قد حان فى ربنا لاعادة النظر فى هذه القصيدة وغيرها من شعره ، على ضوء ما تكشف من حياته الخاصة ، بعد وفاته عام ١٩٦٥ (٨) ، لا سيما بعد أن اتضح من دراسة المخطوطة أن عزرا باوند Ezra Pound كان له دور أكبر مما تتصور فى اعداد القصيدة فى صورتها الحالية ، وأنه حذف أجزاء كبيرة من النص الأصلي ، وأعمل قلمه فيما تبقى بالتعديل والتنقيح ، مما دعا اليوت الى اهداء القصيدة اليه واصفاً اياه بأنه « الصانع الأعظم » . كذلك كان لزواج اليوت الاولى « فيثيان » توجيهات فيما يتعلق بانتقاء الألفاظ ، والزواج العام لبعض أجزاء القصيدة كما يبدو من الهوامش التي ظهرت بخط يدها فى المخطوطة (٩) .

ومن أهم ما ينبغي التنبيه اليه بالنسبة لاليوت انه شاعر نشأ فى الولايات المتحدة ، ثم هجرها - رغم اعتراض ابيه وحرمان ذريته من ميراث العائلة - الى اوروبا حيث درس قليلا فى السوربون ثم استوطن انجلترا . فهو بهذا قد اجتث جذوره من مجتمعه واسرته ليعيش نبئا غريباً فى بيئة اخرى . ولعل هذه كانت ولا تزال - ظاهرة عامة بين ادباء الغرب ، إذ نجد عزرا باوند نفسه - الأمريكى الأصل - يهاجر الى اوروبا منتقلا بين بلادها ومستقراً فى النهاية - بعد فترة احتجاز طويلة فى مستشفى عقلى بأمرىكا - فى إيطاليا حيث توفى فى نوفمبر سنة ١٩٧٢ . وبنى جيمس جويس هاجراً دبلن فى ايرلندا ليعيش فترة فى فرنسا ، ثم ليعمل بالتدريس فى تريسته ، وجوزيف كونراد البولندى الأصل ، الانجليزى بالاستيطان يجب آفاق البحار على ظهور السفن . وقد ازدادت هذه الظاهرة وضوحاً وتأكيداً على مر الزمن ، وأصبحت الهجرة متبادلة بين جانبي الأطلسي فحينما يستوطن انجلترا الشاعر الأمريكى روبرت لاويل Robert Lowell يهاجر الشاعر الانجليزى أودن Auden الى الولايات المتحدة منذ عام ١٩٣٩ حتى ١٩٧١ ليعود مرة اخرى الى انجلترا ويقيم فى أكسفورد وهلم جرا ...

هجرة اليوت هذه زادت من احساسه بما سميته « عالية الانتماء » من ناحية ، ولكنها أكدت أيضاً شعوره بالأساءة الذى يأتى من انفصال المرء عن جذوره فى الأسرة ، وفى البيئة ، وفى التقليد الفكرى والاجتماعى . تلتقى فى مطلع قصيدة الأرض الموات بجمهرة غير متناسقة ولا مترابطة من رواد منتجع صيفى فى ميونيخ ، يتحدثون لغات مختلفة ، وتصطدم عباراتهم بعضها ببعض ، وينعدم الشعور بالأمن لديهم ، وتسودهم رغبة فى الاستخفاف والنسيان . وهم فى ذلك يمثلون حال المجتمع فى هذا العصر ، مجتمع أعمته الخطيئة من القيم الروحية ، وعن التضحية التى كانت سمة مميزة لعصور المسيحية الزاهرة . الناس الآن يلجأون الى العرافة مدمم سيزوستريس Sosostis بدلا من الكاهن ، ويتلقون منها النصيحة بخلاف معنى الخلاص فى المسيحية ، فهى قد قصرت عن فهم معنى « التعميد » ، فتتصحح المسترشد بها بأن « يتجنب الموت غرقا » ، كما أنها لا ترى « الرجل المشنوق » - وهى اشارة رمزية من اليوت الى عدم ادراكها « المسيح الصلوب » .

Sencourt, T. S. Eliot, A Memoir, London 1971.

(٨) انظر مثلا كتاب :

T. S. Eliot: The Waste Land; a facsimile and transcript of the original drafts including the annotations of Ezra Pound/Edited by Valerie Eliot. Faber, 1971.

وقد اقتبس البيوت أساساً لقصيدته اسطورة « الأرض الموات » كما وردت في كتاب جيسى وستون *Jessie Weston* المسمى « من الطقوس إلى الرومانس *From Ritual to Romance* » كجزء من مجموعة أساطير تعود إلى العصور الوسطى تدور حول الكأس *Grail* المعتقد الذي زعم أن بعض دم المسيح أودع فيه بعد صلبه . ومجمل هذه الاسطورة - وهي أيضاً من أساطير الخصب والنماء - أن أحد الملوك انفورتناس *Anfortas* قد ارتكب الفاحشة ، فكتب عليه العقم ، وعلى أرضه أن تصبح مواتاً ، حتى يأتي الفارس برسيفال *Peroival* فيقوم برحلة شاقة إلى الجبل حيث الكنيسة التي تؤدي فيها حفلة « التعميد » والتي من شأنها أن تزيل الخطيئة وتكفر عنها . هذا هو منطلق القصيدة ، ولكن البيوت يدور بنا في جولات تأخذنا من الحضارة المسيحية ومن دانتى *Dante* رافع لوائها في العصر الوسيط ، إلى الحضارة اليونانية القديمة ، إلى حضارات الشرق القديمة مثثلة في البوذية وديانات الهند القديمة ، إلى شكسبير عصر النهضة والمسرحين الإليزابيثيين ، إلى الشعراء الرمزيين الفرنسيين في أواخر القرن التاسع عشر أمثال بودلير ، وفرلين - هذا عدا ماتضعه القصيدة من إشارات مختلفة أخرى إلى القديس اوجسطين ، والحضارة المصرية القديمة وغير ذلك ، وما يدل تركيبها السيمفوني عليه من تأثير بالأشكال الموسيقية ، وخاصة بموسيقى سترافنسكي *Stravinsky* الذي كان لمزوفته *Sacre du Printemps* أو *فقدسية الربيع* الأثر الأول في الإيحاء لالويت بكتابة القصيدة (١٠) .

وبعض بنا البيوت خلال القصيدة مستعرضاً أنماط الخطيئة وأشكالها على مر العصور ، وفي مختلف طبقات المجتمع . ففي القسم الثاني من القصيدة نلتقي بسيدة الطبقة الراقية العصبية التي تمارس الجنس كتوع من الترويح ، وكجزء من الروتين اليومي ، ثم نزل بعد ذلك إلى البار العمومي حيث نستمتع لحديث امرأتين من العامة ، تناولت أحدهما حبوب الإجهاض ، مما كان له الأثر على قدراتها الجنسية ، وهي تنتظر زوجها العائد من الحرب ، وتخشى ما سيكون مظهرها المتدها من أثر على حياتهما . وتساءل إحدى المرأتين سؤالاً ذا مغزى « لم الزواج إن لم يكن هناك رغبة في الإنجاب ؟ » . وفي القسم الثالث نرى الزوجة مسز پورتر *Mrs. Porter* ، تمارس الجنس تبذلاً ، والضاربة على الآلة الكاتبة التي تتخذة بشكل آلي دون أن ترى في ذلك ما مريب ، ويصل الأمر إلى أقصاه عندما نرى الجنس يُمارس كوسيلة للكسب . عندما تصل القصيدة إلى هذه اللزوة القصوى يفاجأ القارئ باعتباس من *اعترافات اوجسطين*

« ثم أتيت من بعد إلى قرطاجنة » .

ويأتي هذا الاقتباس من سياق يتحدث فيه اوجسطين عن فورات شبابه الذي خلفه من ورائه ليهتدى بنور الإيمان . وكأنما البيوت يشير بهذا الاقتباس إلى أن الهداية ممكنة رغم تردى المرء في أقصى مهووى الرذيلة . وقد سمي البيوت هذا القسم « موعظة النار » قياساً على الموعظة التي وجهها بوذا إلى أتباعه وتحمل هذا الاسم . والنار هنا رمز مزدوج للرغبة الجامحة ، والتطهر منها في نفس الوقت .

يلي ذلك القسم الرابع المسمى « الموت فرقا » والذي يدعو فيه البيوت إلى أن نأخذ العبرة من البحار الفينيقي الفريق فليبباس *Phlebas* الذي ترك حياة فانية في السعى وراء الكسب المادي إلى حياة تطهيرة خالدة .



وفي القسم الخامس والأخير بعنوان « ماقاله الرعد » يصف البوت رحلة المشقة الى أعلى الجبل التي يمتزج فيها وصف رحلة بريسفال البطل المتقلد في الاسطورة ، بوصف رحلة المسيح المتقلد حاملاً صليبه الى أعلى جبل كلفاري حيث يتفقد الصليب الذي يحمل معنى الخلاص في المسيحية . والناس في هذه الرحلة ظمأى الى الماء الذي هو رمز التطهر . والرعد ارضاء بالمطر ، ونزول المطر ببراً من الخطايا ، ولكن دون ذلك أهوال . ويلخص البوت السبيل الى اجتيازها في ثلاث ، وهي مواد مأخوذة من الأوبانيشاد الهندية : اعط ، تعاطف ، اكبح : عطاء هو بذل النفس الى النهاية ، وتعاطف هو خروج النفس من سجن الأثرة الى الإيثار ، وكبح هو ضبط للنفس عن الرغبات الدنيوية . اذا تحقق هذا فإنه سيكمل « السلام الذي يفوق التصور » .

رغم ما ذكره البوت عن قصيدة الأرض الموات من أن مصدر الهمامها شخصي ، ورغم ما بداننا نعرفه من حقائق عن حياة البوت الخاصة بما كان له اثر على تكوين القصيدة ، إلا أن مضمونها الديني ، وبناءها القائم على قاعدة من حضارات مختلفة ، واسلوبها المسرحي في التعبير - كل ذلك قد غلف العامل الشخصي في غلاف سميك واره عن النظر دون أن يقلل من شأنه ، وأعطى للقصيدة دلالة عامة ، وأهمية بالنسبة للعصر بأكمله .

موقف البوت هو موقف الرفض للفلسفات المادية التي قدمها العصر ، والحل في رأيه هو الرجوع الى الدين ، وهو حل مارسه شخصياً باعتناق الكاثوليكية ، وظل ينادي به من خلال شعره الذي كتبه بعد الأرض الموات ، في قصيدة أربعاء الرماح ، والرباعيات ، وكذلك في مسرحياته وعلى رأسها اغتيال في الكاثوليكية .

#### ٤ -

لسنا هنا بصدد عرض لمعالمقة العصر من الشعراء ، والا لتناولنا بالتفصيل جهابذة مثل عزرا پاوند ، ووب . يانس (١١) وروبرت جرافز ، وادوين ميور وغيرهم . ولكننا نعرض لاتجاهات رئيسية مختارين النماذج الدالة على هذه الاتجاهات من بين المعاصرين من الشعراء . وقد رأينا أن ولاس ستيفنس يمثل الاتجاه المنحاز لفلسفات العصر المادية ، و ت.س. البوت يمثل الاتجاه المناهض لها . ونقدم الآن نموذجاً ثالثاً يعض بنا الى الجيل التالي لالبوت وستيفنس وهو الشاعر المعاصر و . ب اودن W. H. Auden . فقد بدأ اودن حياته الشعرية في أواخر العشرينات وخلال الثلاثينات من هذا القرن شاعراً ملتزماً وكانت آراؤه مزيجاً فريداً من الماركسية ومن آراء فرويد ، وكانت طبيعة هذه المرحلة الزمنية مواتية لاعتناق هذه الآراء ، فقد كانت أوروبا تعاني انهياراً اقتصادياً شديداً خلال الثلاثينات من جراء الحرب العالمية الأولى . وقد مهد هذا الانهيار The Depression الى نشوب الحرب العالمية الثانية . وكان مبدأ الماركسية حديث عهد في التطبيق ، فأغرى الكثير من الشباب المفكر باعتناقه على أنه السبيل المخلص من متاعب العصر . ورغم ما يقال من أن ماركسية اودن في هذه المرحلة الأولى لم تكن مطابقة تماماً لما ينادي به الشيوعيون ، إلا أنه من الواضح أن تأثر اودن بها لم يكن مجرد استهواء . وقد نصب اودن وصحبه ( سبنسر وماكنيس ودائ لويس ) أنفسهم دهاء سلام واصلاح ، واشتركوا بالفعل في الحرب الإسبانية الأهلية كحملة لنقلات المرضى تعبيراً عن عدم رضاهم عن الحرب . فاذا قرنا

( ١١ ) أفرد له مقال خاص في باب « أدباء وفنانون » من هذا العدد .

شعر اودن الذى كتبته في هذه الفترة وجدناه شعراً سياسياً اجتماعياً يعبر عن اتجاه معين يصور فيه انجلترا على انها اسيرة تعاني من العصاب ، وقد خططنا نظام اقتصادى عتيق ، وهى ماكادت تنتهى من حرب عالمية ، الا لتدخل في حرب عالمية اخرى ، شاع في ارجائها الجوع والبطالة ، وحقق بالناس فيها نذير الموت من كل مكان . ولا يقصر اودن تناوله للمشكلة على اطار الجزر البريطانية وحسب . وانما عمقت أسفاره الى ايسلندا ، والمانييا والصين ، واشترآكه في الحرب الأهلية الاسبانية من احساسه بعمق المشكلة وخطورتها العالمية . خلد مثلاً قصيدته التالية :

### اسبانيا عام ١٩٣٧

بالأمس كل الماضى . ترمى لغة الاحجام  
الى الصين عبر طرق التجارة ،  
واستخدام لوح الحساب ، واكتشاف دوائر الطقوس الحجرية .  
بالأمس اتخذت المزلولتى الأجواء المشمسة .

بالأمس تقدير التأمين بالبطاقات  
الحدس بالمياه ، بالأمس اختراع  
العربة الدارجة والساعات الدقاقة ،  
وتدجين الأفراس ، وعالم الملاحة للجب .  
بالأمس تلاشى الجنيت والعمالقة ،  
والقلعة ، كالصقر الساكن ، ترنو الى الوادى ،  
والكنيسة مشادة فى الغابة  
بالأمس نحتصور الملائكة والميازيب الرهبة المنظر

ومحاكمة الهراطقة بين الأعمدة الحجرية ؛  
بالأمس كان الجدول الكلامى فى الحانات  
والشفاء المعجز عند نبع الماء ؛  
بالأمس سبت المشعوذات . أما اليوم فالصراع .  
بالأمس تركيب الولدات والمحركات الكهربائية ؛  
واقامة الخطوط الحديدية فى الصحراء المستعمرة ،  
بالأمس المحاضرة الوثيقة عن أصل الانسان  
أما اليوم فالصراع .

بالأمس الايمان بالقيمة المطلقة للاغريقية  
وانسدال الستار بعد موت البطل  
بالأمس الصلاة للشمس فى الفروب  
وتعظيم المجائين . أما اليوم فالصراع .

بينما يهمس الشاعر ، وقد فزع بين أشجار الصنوبر  
أو حيث غنت مجارى المياه ، ملتفة أو منسابة  
فوق الصخرة مند البرج المائل  
« أى رؤى . اعطنى حظ البحار » .

والمحقق ينظر من خلال ادواته  
الى المجالات الأناشوية ، البكتريا الشرسية  
أو عطار الضخم وقد اكتمل :  
« ولكن حيوات اصدقائى . انى اتساءل اتساءل »

والفقراء فى بيوتهم بلا دفء يخفضون صفحات  
جريدة المساء : « يومنا خسارتنا . فلتريتنا  
التاريخ الفعال ، المتظم ، والزمن  
ذلك النهر المتعش » .

والأمم تلتئم اصواتها فى صيحة ، تنادى الحياة  
التي تصوغ البطن المفرد ، وتتطلب  
الخوف الليلي الذى لا مشاركة فيه :  
« ألم تؤسس ذات مرة دولة المدينة المتطفلة،

« وتنشأ الإمبراطوريات العسكرية لسمك القرش  
والنمر ، وتقيم العش الهائى للبلبل المفرد ؟  
تدخل ، انزل كالحمامة أو  
كالأب الفاضب أو المهندس اللطيف ، ولكن انزل .

والحياة - لو انها اجابت - ستجيب من القلب ،  
ومن العيون ومن الرئتين ، من حوانيت المدينة وميادينها  
« آه لا ، لست أنا المحرك ،  
لست كذلك اليوم ، لست لك هكذا ، لك أنا

التابع للدول ، رفيق البار ، سهل الخداع:  
انا ما تود ان تفعل ، انا قسمك ان  
تكون خيرًا ، وقصتك الفكاهة ،  
انا صوت شغلك ، انا زواجك .

« ما اقترحك ؟ ان تبني المدينة العادلة ؟ سأفعل .  
اوافق . ام انه اتفاق الانتحار ؟  
الموت الرومانسى ، حسن ، اوافق ،  
فأنا اختيارك ، قوارك : نعم انا اسبانيا .

لقد سمعها الكثيرون في أشباه الجزر النائية  
على السهول النائية ، في جزر الصيادين المتوارية  
في قلب المدينة الخاسر  
سمعوها وهاجروا كالسمان ، أو كيويضات الزهر  
لقد تعلقوا كالهشيم - كالمهن بالقطارات السريعة  
التي تتأرجح عبر الاراضي الظالة ، خلال الليل ، خلال نفق الالب ،  
وظفوا فوق المحيطات  
ومشوا في المرات : جاءوا ليهبوا حياتهم .

على هذا المربع الجاف ، ذلك الجزء الذي اقتطع  
من افريقيا الحارة ، والصق في غير صقل باوروبا المخترعة  
على هذه الارض المسطحة والتي تخترقها الانهار  
اشكال حُمانا محددة وحية .

ربما غداً يكون المستقبل ، دراسة الاجهاد  
وحركة المعبين ، الاستكشاف التدريجي  
لثمانيات الاشعاع (١٢)  
غداً ارهاف الشعور بضغط الوجبات والتنفس (١٣)

غداً اعادة كشف الحب الرومانسي ،  
وتصوير الغربان ، وكل البهجة ،  
في ظل « الحرية » ، المائل  
غداً سامة قائد العرض ولاعب الموسيقى

غداً ، للفتية ، الشعراء يتنجرون كالتنايل  
والتمشي على حافة البحيرة ، وشثناء التواصل الكامل  
غداً سباق الدراجات  
خلال الضواحي في آصال الصيف :  
اما اليوم فالصراع .

اليوم ارتفاع لا مناص منه في احتمالات الموت  
والرضا الواعي بالذنب في حقيقة القتل ،  
اليوم بذل القوى  
في سبيل المزرمة السطحية العابرة ، والاجتماع الممل

Octaves of Radiation

( ١٢ ) اشارة الى دراسة السلام الموسيقى

( ١٣ ) اشارة الى الرفاهية التي تسمح بالرياضة الاستقرائية كتمارين التحافة والرشاقة في اوقات الفراغ .

اليوم العزاءات الموقنة ، والسبيجارة المشتركة  
والبطاقات في الجرن المضاء بالشمعة ، وموسيقى الحك  
والنكات الخارجة ، اليوم  
العناق المرتبك قبل الألم .

والنجوم ميتة ، الحيوانات لن تلتفت :  
لقد تركنا ليومنا ، والوقت قصير  
والتاريخ للمهزوم قد يقول وأسفا ،  
ولكنه لن يساعد ولن يغفر .

كانت الحرب الأهلية الإسبانية تمثل لجيل الثلاثينات ، ما كانت الثورة الفرنسية تمثله  
لمعاصريها من شباب الشعراء الانجليز في ذلك الوقت أمثال وردزورث وكولريدج ، كانت اسبانيا  
الثلاثينات تمثل لاودن رمز صراعات العصر السياسية والثقافية . وكان اودن يدرك أيضاً  
خطر انتشار الفاشية والنازية ممثلة في موسوليني وهتلر ، « تعظيم المجائين » ، وهو خطر غذاه  
الشعور الدائم بالقلق الذى تخلف عن الحرب العالمية الاولى . ورأى اودن أنه رغم تزايد هذا  
الخطر فان جيل العشرينات من الشعراء قد عزل نفسه عن مواجهة هذا الخطر ، ومن ثم فقد نادى  
اودن وصحبه من شعراء الثلاثينات ، بضرورة التزام الفنان بمسئوليته السياسية والاجتماعية،  
وان عليه ان يقاوم القوى التى تفصله عن هذه المسئوليات ، وتجعل منه انساناً قريداً مغرباً  
منظوياً يهيم في غيبية مبهمه ، او خيالات مريضة . ومما يذكر ان قصيدة « اسبانيا ١٩٣٧ »  
نشرت لأول مرة في صورة منشور ، تبرع اودن بحصيلة بيعه لجماعة « العون الطبى لاسبانيا »  
ورأى اودن في الحرب الأهلية الإسبانية موقفاً كان على الفنان فيه ان يكون ايجابياً اذا كان للفن  
ان يتحمل مسئوليته الاجتماعية في انقاذ الحضارة المهددة بالانهيار . وهو موقف فصل لا تكوص فيه  
لان :

التاريخ للمهزوم قد يقول واسفا ،  
ولكنه لن يساعد ولن يغفر

واودن لا يرى الموقف في اسبانيا على انه حادث جزئى منفصل عن مجرى التاريخ ، او  
على ان له قيمة سياسية محلية ، كما انه لا يراه بعين التعصب للمذهب معين ، ولكنه يرى في هذا  
الموقف معنى شاملاً مرتبطاً بحياة الانسانية في الماضى والحاضر والمستقبل . فالتقطوعات الست  
الاولى من القصيدة تعرض لمختلف أنشطة البشر في الماضى ، ويتضح منها حيوية الجنس البشرى  
وقوته وذكاؤه ، الذى يصنع الحضارة ، منتشر أعبر طرق التجارة ، ومسيطر على البيئة بالوسائل  
العلمية . ولكن الصور ليست كلها مأخوذة من عالم التجارة والاستكشاف ، فهناك صور الحرب :  
« القلعة ، كالصقر السكان ، ترو الى الوادى » ، وهناك المعتقدات الخرافية . فالمقطوعة الاولى  
تشير الى اكتشاف « يوم الحساب ، ودوائر الطقوس الحجرية » ، وهى الدوائر التى كان  
الكهنة القدامى يقيمون شعائهم بينها ، وهذه المأبلة ترمز الى الصراع الذى كان يؤمل ان تضع  
الحرب الأهلية الإسبانية حداً له فقد نما العلم مع الخرافة ، فهل كان لهذه الحرب ان تعنى النصر  
النهائى للعلم على قوى الشر والتخلف ؟ مثل هذا السؤال قد يثير اليوم شيئاً من الإبتسام ، ولكن  
شعراء الثلاثينات كان تقديرهم ان ذلك ممكن .

وفي المقطوعات الثماني التالية يقدم لنا اودن أمانى الأفراد والجماعات في هذا المعترك ، فالشاعر يبحث عن رؤياه ، والفقراء يتفنون خلاصاً من مأساتهم ، والامم تصبح طلباً لتلك القوة الدافعة التي حققت لها في الماضي ذلك التقدم الحضارى . والناس عموماً يضرعون طلباً لتدخل الله - كروح قدسية في صورة الحمامة - كما صورده فرويد في صورة الأب الحائى ، أو كروح العلم « المهندس اللطيف » ، ولكن الحياة تجيب أنه ما من قوة خارجية يمكنها أن تحل مشاكل الناس . « أنا ما ترغب أن تكون » . عليك أن تقرر أمر نفسك . امان تبنى المدينة العادلة ، أو أن تنتحر . ذلك هو الخيار الذى قدمه الموقف في اسبانيا . ويعبر اودن في قوة عن استجابة الناس لنداء المسؤولية حين صور قدمهم زرافات ووحداً لكان الموقعة ليقدّموا حلاً عاجلاً لمشكلة الحياة . على الانسان دون غيره من الكائنات أن يقرر مستقبله ، فالتاريخ لا يرحم المهزوم .

ظل اودن يؤمن بقيمة الفن كعامل اساسى محرك للحضارة ، بيد أن تغيراً أساسياً طرأ على فهمه لمعنى الالتزام . وهو تغير نتج عن نضج نظريته الفلسفية ، واتساع دائرة خبرته وشمولها ، نظراً للمأسى التى داهمت العالم خلال الثلاثينات ، والتي وصلت قممتها في نهاية ذلك العقد بنشوب الحرب العالمية الثانية . ويمكن تلخيص هذا التغير الذى طرأ على شعر اودن Auden في انتقاله من موقف الداعية السياسى والاجتماعى الصريح ، الى موقف الفنان الذى يأخذ في اعتباره مايجرى في المجتمع البشرى لينظر اليه نظرة متفلسفة متأملة ، ولكنه يرتفع بفنه عن أن يكون بروباغندا سياسية صريحة . ويلاحظ أن اودن بدأ مع نهاية الثلاثينات في التحول أيضاً من الموقف الماركسى الرادكالى متجهاً نحو الدين . وقبل أن نخوض في إيضاح هذا التحول نقدم هنا ترجمة لقصيدة « أول سبتمبر ١٩٣٩ » ، ( تاريخ دخول هتلر بولندا ) .

وهي قصيدة نستطيع أن نرصد فيها موقف التحول الذى وضحه آنفاً ، اذ فيها ينظر اودن الى النازية التى لم تكن تشكل في رأيه خطورة سياسية أو عسكرية وحسب ، بل انه يرى فيها تقويضاً للأسس التى قامت عليها حضارة الغرب المسيحية .

#### أول سبتمبر ١٩٣٩

اجلس في أحد منعطفات  
الشارع الثانى والخمسين  
يفشائى القلق والخوف  
بينما تتلاشى الامانى الذكية  
لعقد منحط مخادع :  
موجات من الغضب والخوف  
تنداح حول رقع الارض  
المشرق منها والمظلم  
تسود حيواتنا الخاصة  
عطن الموت الذى لا يوصف  
يعكر ليل سبتمبر  
يمكن للدراسة الدقيقة  
أن تكتشف كل الجريمة

منذ لوثر حتى الآن  
 التى دفعت حضارة الى الجنون ،  
 (١٢) وأن ندرك ما حدث فى لئز  
 والصورة الضخمة الراسبة فى اللاشعور  
 التى كونت مبعودا معنوها  
 انا والناس نعلم  
 ما يعلمه كل صبية المدارس ،  
 ان من اصابه الشر  
 يقابله بالشر .

لقد عرف توكيد المنفى  
 كل ما يمكن ان تحويه خطبة  
 عن الديمقراطية ،  
 وما يفعله المستبدون ،  
 لغو العجائز الذى يقولونه  
 لقبر لا يبالى ،  
 حل كل ذلك فى كتابه ،  
 القضاء على نور العلم ،  
 والالام الذى يكون العادات ،  
 سوء التدبير والحزن :  
 كل ذلك سنعاينه مرة اخرى

فى هذا الهواء المحايد  
 حيث تستخدم ناطحات السحاب العمياء  
 كل ارتفاعها لتعلن  
 قوة الانسان الجماعى ،  
 كل لغة تتنافس فى  
 صب عذرها المقيم :  
 ولكن منذ الذى يعيش طويلا  
 فى حلم محدود ،  
 من خلال المرأة هم ينظرون  
 وجه الاستعمار  
 والخطل الدولى .

( ١٢ ) جدير بالذكر ان نيجنسكى اصيب بالجنون ، وانفصل عن فرقة دياجيف .

The Diary of Vaslav Nijinsky, 1937, p. 44.

الوجوه داخل الحانة  
تستمسك بيومها المعتاد :  
لا بد الا تطفأ الانوار  
وان يستمر عزف الموسيقى  
كل التقاليد تتأمر  
لتضفي على هذه القلعة  
جسو الدار المألوفة  
مخافة ان ندرك حقيقة المكان ،  
اننا في تيه الغابة المبيكونة  
اطفال فزعون من الليل  
لم تكن أبدا سعداء أو بخيرين ..  
ليس اللغو العنيف الفارغ  
الذى يصيح به الاشخاص المهمون  
بأكثر خشونة من رغبتنا :  
ما كتبه نيجنسكى Nijinsky المجنون  
عن دياجيليف Diagilev  
يصدق من القلب العادى ،  
فالخطا الكامن فى عظم  
كل امرأة وكل رجل  
هو فى طلب ما لا يمكن تحقيقه ؟  
ليس الحب الشامل  
بل فى ان نظفر بالحب وحدنا ؟

من الظلام المحافظ  
الى الحياة الاخلاقية  
يأتى معتادو السفر  
يعيدون قسَم الصباح ،  
« ساصدق زوجتى  
سأزيد تركيزى على عملى »  
ويستيقظ المحافظون العاجزون  
ليستأنفوا لعبتهم الإجبارية :  
من له بتحريرهم الآن ،  
من يسمع الأصم ،  
من ينطق عن الأخرس ؟



كل ما لدى صوت  
لاكتشف الاكذوبة المغلفة  
الاكذوبة الخيالية في عقل  
رجل الشارع الشهوانى  
واكذوبة السلطة  
التي تخترق ابنتها عنان السماء :  
ليس هناك شيء اسمه الدولة  
ولا أحد يعيش فريدا ،  
الجوع لا يترك الخيار  
للمواطن او للشرطة ،  
اما ان يحب احدا الآخر او نموت .

علما يرقد في غيبوبة  
دون مدافع تحت الظلام ،  
ومع هذا ، فنثار الضياء  
في كل مكان يبرق  
حيث يتبادل ذوو العدل الرسائل :  
فهل لى أنا ، الذى صنعت مثلهم  
من الحب والرماد ،  
وامانى مثلهم الضياع والياس  
ان ارفع مشكلة موجبة .

كان اودن - حين كتب هذه القصيدة - قد غادر انجلترا ليستوطن الولايات المتحدة ، ولم تكن هذه الأخيرة قد دخلت الحرب بعد : « هذا القضاء المحايد » . فاودن يدرس الموقف النازى الذى ادى الى اندلاع الحرب في ضوء اسبابه الدينية والتاريخية ، ويجد أيضا التعطيل النفسى المبني على نظرية فرويد لأطماع هتلر . . ويعود اودن بظهور النعمة القومية - التى كانت النازية الالمانية اخطر مظهر لها - الى مارتن لوتر ( ١٤٨٣ - ١٥٤٦ ) وهو ذلك الداعية الدينى الذى انشق على الكنيسة الكاثوليكية ، وكان انشقاقه هوبداية ظهور المذهب البروتستانتى . دعا لوتر الى التخفيف من الاستمساك بالطقوس والشعائر التى كانت تحتمها الكنيسة الكاثوليكية ، وأن يكون اعتماد المرء أولا وقبل كل شيء على الايمان النابع من دخيلة نفسه ، واعمق ذاته ، وليس على ولائه لنظام خارجى . ومن المعروف لدارسى حياة لوتر ان ثورته على نظام التبتل المتشدد داخل الاديرة ، كانت ترجع في احد اسبابها الى ما كان يعانيه لوتر نفسه من مرض فى الامعاء . ومن هنا كان الربط السيكولوجى في هذه القصيدة بين لوتر ومواطنه الالماني هتلر الذى فسرت نزعتة الديكتاتورية بجرمانه من العطف الابوى في صباه . وهناك مجال هام آخر للربط بين هاتين الشخصيتين الالمانيتين ، اذ كلاهما غالى في الدموعة الى مبدأ القومية ، ويسمو الجنس الالماني على غيره من اجناس البشر . فقد كانت هذه الدموعة اساس اعتزاز لوتر بلغته الالمانية وترجمة الانجيل اليها في وقت كانت اللاتينية فيه هى لغة الثقافة والدين ، وقد مبر لوتر عن آرائه هذه في كتاب

معروف « الى النبالة المسيحية للامة الالمانية » . اما دعوى هتلر النازية فلا تحتاج الى تفصيل ، وهى الدعوى التى دفعت به الى المناداة بسيطرة المانيا على غيرها من الدول ، ومن هنا كانت الاشارة فى القصيدة الى « لئز Linz » حيث اُرغمت النمسا على الاندماج فى المانيا . ولا يرى اودن ان لوثر مسئول عن بداية النازية فحسب ، بل انه مسئول مع غيره من مفكرى عصر النهضة فى خلق الهوة بين الفرد ومطالبه من ناحية ، وبين المجتمع والتزاماته الشاملة من ناحية اخرى . وهو مسئول ايضا عن بلر بلور الدكتاتورية . وليست النظم الاقتصادية الاخرى سواء الرأسمالية منها أو الشيوعية بأحسن حالا من النازية ، حيث انها تعتبر الفرد مجرد آلة اقتصادية للانتاج ، دون النظر للاعتبارات الانسانية الاولى . فالرأسمالية التى يرمز لها فى القصيدة بناطحات السحاب - هى نشاط « الانسان الجماعى Collective Man » الذى يعتمد على لئو المنافسة الذى لا طائل تحته ، وهى تقود الانسان الى حلم سطحي فارغ ، يخفى تحته القلق العظيم لما يمكن أن تؤدى اليه الامبريالية من مخاطر دولية . كذلك بنيت النظم الشمولية الاخرى ( النازى منها والشيوعى ) التى تتجاهل أمر الفرد بشكل استبدادى ) ، على اكدوبة كبرى ، وهى الاكذوبة التى توضحها كلمة استعارها اودن من مذكرات راقص الباليه المشهور فاسلاف نيجنسكى ( ١٨٩٠ - ١٩٥٠ ) Vaslav Nijinsky (١٤) ، يعلق فيها على قائد فرقته المعروف دياجيليف ( ١٨٧٢ - ١٩٢٩ ) « بعض السياسيين منافقون مثل دياجيليف ، الذى لا يرغب فى انتشار الحب الانسانى الشامل ، ولكن أن يصبح هو نفسه موضع الحب » . فهذه النظم لا تحقق للفرد العادى مطلباً أساسياً هو شرط حياته : « اما ان يحب أحدنا الاخر أو نموت » .

هناك اذن تحول ملحوظ فى هذه القصيدة التى كتبت مع بداية الحرب العالمية الثانية ، فقد ترك اودن الموقف المفرط فى الراديكالية اليسارية الذى اوضح فى قصيدته السابقة « اسبانيا ١٩٣٧ » ودعا الى خلق توازن بين حاجات الفرد الانسانية ، وبين احتياجات المجتمع العادل . ولا يبنى اودن موقفه هذا على جدلية منطقية ، ولا على تعاليم مذهبية معينة ، وانما مبر عنه فى نهاية القصيدة ، بأنه استجابة لشعلة نورانية ، لنداء داخلى .

وهناك العديد من القصائد التى كتبها اودن ، وألتي بنى فيها تجاهل محن الفرد وأرزائه ، بل وشخصيته الخاصة سواء كان هذا التجاهل من القدر ، أو من الدولة ، وقد اتخذ موقف اودن هذا شكلا فلسفياً عميقاً مع نشوب الحرب العالمية الثانية واستمرارها . خذ مثلاً هذه القصيدة :

### متحف الفنون الجميلة

حول الالم لم يخطئ قط  
الفنانون العظام ، لكم فهموا  
موقعه من الانسان كيف يلم بالمرء  
بينما هناك من ياكل أو يفتح النافذة ، أو يتمشى فى سأم ،  
كيف - بينما الكهول ينتظرون الميلاد المعجز  
فى وقار وشغف - أن هناك دائماً  
صبيبة ، لا يرضون بذلك ، يتزلجون  
فوق صفحة البركة على حافة الغابة :

لم ينسوا قط  
ان افلح الاستشهاد بأخذ مجراه  
بشكل ما فى ركن ما ، فى بقعة مهملة  
يعارس فيها الكلاب حياتهم الجروية ، ويحك فيها الحصان  
عجزه فى احدى الشجرات .

خذ مثلاً رسم بروجل « ايكاروس » : كيف ينفض كل شيء  
فى تراخ بعيداً عن المأساة : ربما سمع الحارس  
طشيش المياه ، والصرخة اللامعة ،  
ومع هذا فهو لا يراه مستقوفاً مريعاً ، الشمس سقطت  
كما ينفض لها على الأرجل البيضاء وهي تنفخ  
فى المياه الخضراء ، والسفينة الفاخرة المرفهة ،  
التي لا بد أن رأت ما يثير العجب ، فتسقط من السماء ،  
كان لها مرفأ تقصده ، فعضت تبحر فى هدوء .

يكن هول المأساة الانسانية ، فى انها تحدث فى عزلة ، ودون أن تضطرم لها أفئدة الآخرين ،  
اذ أصبح الفرد كئماً مهملًا مهملًا تعاطفت آماله . ويتبين تحول اودن الكامل عن الماركسية فى  
تصيدته التالية التى يأسى فيها لتلاشى انسانية الفرد ، ليصبح شيئاً مهملًا ، فى عالم تسود فيه  
التكنولوجيا ، وتحكمه البيروقراطية ، وتخضع فيه العلاقات البشرية لقيم غير انسانية ، وهو  
العالم الذى خلقته ظروف الحرب .

### دوغ أخيل (١٥)

فتشت عبر كتفه  
عن الكروم وأشجار الزيتون  
والمداين الرخامية المستتبّة  
والسفائن فوق البحار اللجبة ،  
بدلاً من ذلك نقشت يداه  
على المعدن اللامع  
فضاء رهيباً مصطنعاً  
وسماء من صفيح  
سهل دون معالم ، أجرد داكن  
غير معشوشب ، ولا من دليل على حياة قريبة  
ليس به من ثمر ، ولا من مستقر .  
ومع ذلك تجمعت وبقواً على صفحته الجرداء

جذوع غير مستبينة  
مليون عين ، مليون حذاء مصطف ،  
خلت من التعبير ، في انتظار إشارة .

من الهواء خرج صوت بلا وجه  
ليثبت بالإحصاءات ان قضية ما كانت عادلة ،  
في نبرات جافة مسطحة كاللحان :  
لم يُناقش لأحد ، ولم يُناقش شيء ،  
ومشوا صفًا بعد صف في سحب الفبار  
مشوا بعيدا ينوءون بمذهب  
منطقه ، في ظروف أخرى - ، يبحث فيهم الحزن !

فتشت عبر كتفه  
عن شعائر التدين  
الكباش البيضاء مزدانة بالزهور  
القرايين والأضحيات ،  
ولكن هناك على المعدن اللامع  
حيث وجب أن يكون المذبح  
رأت - على ضوء شرارات كوره  
منظرا جد مختلف

سلك شائك يحوط موقعا عشوائيا ،  
حيث جلس موظفون في سأم ( أحدهم أطلق نكتة )  
والخفر سال عرقهم لان اليوم كان حاراً :  
جمهرة من عامة الناس المهذبين  
تتفرج من الخارج ، لم يتحركوا او يتحدثوا  
عند اقتياد ثلاثة اشخاص شاحبين ، وربطهم  
الى ثلاثة اعمدة غرست في الأرض .

هيلمان هذا العالم وعظمته ،  
كل ماله وزن ، ويحتفظ بقيمته  
أصبح في يد الآخرين ، كانوا صفاراً  
ولا يأملون في النجدة ، ولم تجئهم النجدة :  
ما شاءته ارادة الأعداء تم ، عارهم  
أقصى ما يدعو به الاستنفاذ ، لقد فقدوا كبرياءهم  
وماتوا كرجال قبل ان تموت أبدانهم .

فتشت عبر كتفه  
 عن رياضيين في مبارياتهم ،  
 فتیان وقتيات يتراقصون  
 يحركون اطرافهم اللدنة  
 في خفة وسرعة على نغم الموسيقى ،  
 ولكن هناك على المعدن اللامع  
 لم تنقش يدها حلبة للرقص  
 بل حقلا غطاء الحشيش الكث .

فتى مشائب ، وحيد ضائع  
 تلكا في هذا الفضاء ، وطائر  
 فر الى مكان آمن من حجره المصوب :  
 أن تَمْتَصَّبَ الفتيات ، وأن يطمعن ولدان  
 ثالثا ، كانت هذه بالنسبة له حقائق لا تناقش ،  
 وهو الذي لم يسمع بعالم يوفى فيه بالوعد ،  
 أو يبكى فيه انسان لشقاء انسان

هفيستوس صانع الدروع  
 ذو الشغاف الرقيقة ، ظل بعيدا  
 وثائيس ذات الصدر اللامع  
 بكت في يأس  
 لما صنعه الإله  
 ارضاء لابنها القوى  
 ذو القلب الحديدي ، قاتل الرجال  
 أخيل الذي لم يكن ليعيش طويلا .

تعد هذه القصيدة احدى الروائع التي كتبها اودين بعد الحرب العالمية الثانية ( اكتوبر ١٩٥٢ ) وهى تضع صورة الموقف الذى نشأ عن هذه المأساة في القرن العشرين في اطارها التاريخي الانساني ، وكذلك في مدلولاتها الدينية . ثائيس ( أم أخيل الهومرية ) تبحث مبنا في درع ابنها عن الفضائل الكلاسيكية من نظام وأمن ، ولكنها بدلا من ذلك تجد سيطرة النظم الشمولية التي تغفل القيم الانسانية ، واحساسات الفرد . وتبحث ثائيس عينا عن الدين « شعائر الدين » ، ولكنها تجد منظر الاعداد الذى ينقل في أولئك الأشخاص ، بعد محاكمة لم يعرف فيها الحق من الباطل ، واودن هنا يشير الى أن العالم لم يعد يفهم قدسية صلب المسيح وتضحيته . وفي النهاية تبحث ثائيس عن الفن من رقص وموسيقى ، ولكن بدلا من ذلك تجد المراهقة والانحراف النفسى ، والجريمة ، وهى ظواهر لا تبدو الا في عالم ضاعت فيه القيم الاخلاقية والدينية .

بعد هذا العرض السريع ، يتبين لنا أن اودن بدأ شاعراً سياسياً يخضع الشعر لاغراض

تتعلق مباشرة بالمشاكل البيئية والظروف الاجتماعية المحيطة ، ويؤمن أساساً بالفكرة الماركسية ، ثم انتهى به الى الامر بعد الحرب العالمية الثانية الى تحول يكاد يكون شاملاً نحو الموقف المسيحي الذي يبلغ أحياناً حد التصوف . ويظهر من ذلك ان اودن - في تحوله هذا - وليد عصر قلق مذبذب بين اتجاهات متضادة ، نابعاً عاصير الحرب ، مما دفع بالشاعر الى ان يجد مرفقاً هادئاً في الدين .

### - ٥ -

إذا تركنا العمالة جانباً ، ( اذ من الصعب دائماً اخضاعهم لمنطق نقدي يهدف الى تبسيط الظواهر الأدبية ) فإنا نستطيع ان نثبين اتجاهين متضادين سادا الشعر في إنجلترا وأمريكا منذ الثلاثينات حتى الآن . ورغم أن هذين الاتجاهين مختلفان جد الاختلاف ونابعان من أصول فلسفية متناقضة ، إلا أنهما مشيا متلازمين ومتوازيين لم يخفت أحدهما صوت الآخر . ولعل هذا في حد ذاته مظهر آخر من شيذوفروانيا العصر . ، أحدهما الاتجاهين يقدم المضمون الفكري للقصيدة على كل شيء ، ويخضع بناءها اللغوي لهذا المضمون ، ورأى هذا المدرسة الشعرية هما وليام امپسون William Empson ( ١٩٠٦ - ) في إنجلترا و I. A. Richards ( ١٨٩٤ - ١٩٦٢ ) في الولايات المتحدة . أما الاتجاه الآخر فيهتم أساساً بالمضمون العاطفي للقصيدة ، ويعتبر القصيدة بمثابة اعتراف مخلص يقدمه الشاعر بما يجيش في وجدانه ولا تهمة الدقة والاناقة اللفظية بقدر ما يهيمه صدق التعبير ، ويمثل هذا الاتجاه في إنجلترا ديلان توماس Dylan Thomas ، وفي الولايات المتحدة روبرت لاويل Robert Lowell وقد تحاشيت ان أسمى الاتجاه الأول بالكلاسيكية ، والاتجاه الثاني بالرومانسية لما علق بهذين اللفظين من معان ومدلولات قد لا يتفق بعضها مع ما سنبينه حول كل اتجاه . كما اني اقتصصت هؤلاء الشعراء الأربعة بالذكر لما لهم من اثر مباشر في الاتجاهات الشعرية الرئيسية على اختلافها منذ انتهاء الحرب العالمية الثانية .

قدم كتاب وليام امپسون « سبعة أنماط للالتباس » Seven Types of Ambiguity ( ١٩٣٠ ) ، منهجاً في دراسة الشعر لم يكن مألوفاً من قبل ، وهو منهج استنبطه امپسون من دراساته للرياضيات في جامعة كامبريدج ، قبل تخصصه في الأدب . وقد كتب هذا الكتاب في اسبوعين كجزء من تمرينه الدراسي تحت اشراف ي . ا . ريتشاردز I. A. Richards في جامعة كامبريدج . وفي هذا الكتاب يقيم امپسون دراساته النقدية على أسس تحليلية لاحتمالات المعاني المتعددة في نص ما النابعة من التباس الألفاظ وتداعيلها . وبطبيعة الحال تخضع عملية تقويم هذه الاحتمالات لاستجابة القارئ وقدراته النقدية ، بالإضافة الى امكانيات الالفاظ ذاتها ، وهذه الامكانيات قد تأتي من طريق الإيحاء العاطفي ، كما قد تتولد من مدلول اللفظ المعنوي . وقد تابع امپسون نظرياته هذه في كتابه « بعض أنماط القصيدة الروحية » Some Versions of Pastoral ١٩٣٥ ، وتكوين الالفاظ المركبة ١٩٥١ The Structure of Complex Words . وقد اتجه امپسون في هذين الكتابين الى تغليب جانب الدلالة المعنوية لللفظ Cognitive Value على جانب القيمة العاطفية Emotive Value .



ما أكثر النجوم التى - على بعدها - ترحم ناظرى  
والعجب انها أيضا بعيدة النال  
تلك التى تقتسم شمسى . انها تسترها عن الرؤية  
ولا ترى الا فى الظلام .

تبدأ القصيدة بعبارة « النضج هو التمام » وهى عبارة مقتبسة من مسرحية شكسبير « الملك لير » والتى تفسر مأساة الانسان بأن اكتماله يحمل فى طياته نهايته المحتومة ، فالنضج - الذى هو غاية الارب - يؤدى الى الاقتطاف والزوال . الا ان القصيدة - رغم البداية المأساوية - ما تلبث أن تغلف فى أغلفة من الحقائق العلمية . فالمرارة المكتهلة تشبه بالكوكب الذى يكف عن الالتهاب ويفقد حرارته مع مر الزمن .

ويشير اميسون الى أن الكواكب سميت بأسماء الآلهة ( عطارد والمريخ الخ . . ) بينما الارض لم تكتسب اسماً من هذا النوع ، وهى لهذا ليست مهاداً موطاً يمكن منه القفز فى غيابات الفضاء ، كما هو الحال فى الأجرام الأخرى ، وانما هى تخضع لقوانين تجعل الحركة والحياة فيها مليئة بالصعوبات والمفارقات . ثم ينتقل بك اميسون الى محور آخر من الصور ، فيطلب اليك أن تتأمله من خلال التلسكوب ، ترى دقائق حياتها الاجتماعية مكررة ، فإذا بها تتابع رحلة محددة الاتجاه على هدى بوصلة تقودها الى « قطبها » وتكمن فى هذا سخرية الموقف ، فرغم هذا التحديد ، ورغم سيطرة السيدة ظاهرياً على قدرها ، الا ان سفينتها تسير فى بحر لا حدود له ، وهى سفينة متداعية قد لا تتحمل الرحلة . ومن هنا أيضاً تظهر المفارقات ، فهى - فى كهولتها - قريبة بعيدة فى آن معا ، كالنجوم تسطع على بعدها ، ولا ترى الا فى الظلام . وقد تعلم اميسون هذا الاسلوب الشعري ، من المزاوجة بين الحقيقة العلمية والخيال الشعري ، ومن التقريب بين المتناقضات ، ومن الإيجاز الشديد الذى يصل الى حد الإدماج اللفظي ، تعلم كل ذلك من شعراء المدرسة الميتافيزيقية الذين كتبوا فى القرن السابع عشر .

أما ١ . ١ . كمنز e. e. cummings ( ١٨٩٤ - ١٩٦٢ ) فى الولايات المتحدة فان له اثراً كبيراً على الشعراء الأمريكيين بعد الحرب وخاصة المجموعة التى سمت نفسها « مدرسة الجبل الأسود » Black Mountain ، وعلى رأسهم تشارلس اولسن Charles Olson . وقد استقطبت هذه المدرسة عدداً من الشعراء الانجليز أيضاً . ولا تعود قيمة كمنز الى اهتمامه بدقة اللفظ وتدقيقه ، واختياره للعبارة الدارجة فى تركيبات جديدة مفتنة ، وانما لاهتمامه أيضاً بشكل القصيدة من حيث ترتيب طباعة الفاظها على صفحة الورق ، أى بشكلها المرئى . ولا يقتصر هذا على ترتيب الالفاظ فى أشكال إيحائية فحسب ، بل فى استخدامه لعلامات الوقف والمده والفصل ، بحيث قد يفصل اللفظة الواحدة الى جزئين ، أو قد يبدأ الجملة بعلامة وقف ، أو قد يترك الجملة بلا ضوابط لنهاية . وليست هذه بالنسبة لكمنز مسائل عشوائية ، وانما هى ترتبط كلها بدقة المعنى والإيحاء . ولعل أهم ما يلفت النظر فى كتابة كمنز ، هو أنه لا يستخدم حروف التاج فى



بداية الجمل او في أسماء الاعلام كما هي العادة في اللغة الانجليزية . خذ هذه القصيدة على سبيل المثال :

### صورة شخصية

بفالو بيل  
نفق

ذلك الذي اعتاد  
امتطاء جواد فضي

منسأب كالماء

يخترق واحد اثنين ثلاثة أربعة خمسة أطواق الحمام هكذا  
لقد كان فتى رائعا

والذي أود معرفته هو

كيف يروق لك فتاك أزرق العينين  
يا سيد موت .

الشاعر هنا لا يعالج موت البطل « بفالوبيل » بمثل ما اعتدنا عليه من رعية وجلال . فقله ان « بفالو بيل » قد « نفق » يحمل شيئا من السخرية لا نجدها لو انه قال ان « بفالو بيل استشهد او مات » . ثم يرسم لنا الشاعر الفارس بفالو بيل حين كان حيا في أوج عظمته يعرق خلال الأطواق في الحلبة كما ينساب الماعق سلاسة ودون ما تعثر . وتوزيع الالفاظ على الصفحة عند الطباعة يحمل تأكيداً لمعنى الحركة التي تعبر عنها القصيدة . انظر فعلا الى السرعة الخاطفة التي يعبر بها الأطواق معبرا عنها في

« واحد اثنين ثلاثة أربعة خمسة ... يالله »

وتتضمن القصيدة سخرية كبرى : اذ أن براعة الفتى ومعنوانه لم يبقا حائلا دون موته ؛ فهذه سنة القدر . والخلاصة ان مغزى القصيدة بالنسبة لكمنز ليس فيما ترده من معان متتابعة ، ولا يعتمد على موسيقية اللفظ ، وانما هو اثر متكامل لصورة حركية مرئية معا ، وهذه الصورة ليست في مخيلة الشاعر او القارئ فحسب ، وانما هي صورة ملموسة لها وجود قائم بذاته على صفحة الورق - و ا . ١ . كمنز يعتبر لذلك مثلاً متطرفاً او امتداداً للمدرسة ظهرت في أوائل القرن وهي مدرسة « التصويريين Imagists » الذين اعتبروا ان الصورة هي الاساس في الكيان الشعري .

• • •

ديلان توماس ( ١٩١٤ - ١٩٥٣ ) على طرفي نقيض من ويليام امبسون ؛ رغم انهما نبغا معا في الثلاثينات من هذا القرن . فتوماس شاعر رومانسي بلغ في رومانتيته حد الفوضى . وليست الثورة بالنسبة اليه ظاهرة شعرية فحسب ، بل ان حياته الشخصية كانت مضرب الامثال في ذلك ،

ويكفي ان نشير الى ان موته جاء نتيجة لغيوبة وقع فيها من افراطه في الشراب . ورغم ان توماس اعتمد اساسا على الموسيقى اللغزية القريبة ، الا انه لم يعمد الى التنميق والزخرف ، بل ان قصائده تعد ملاحم لغزية اهم ما فيها هو الواقع وايحاءاته ، وما يشهده من وجدان ، بغض النظر عن دقائق المعنى . وقد اكتسب توماس شهرة عظيمة بعد الحرب ، حين اتجه الى لقاء قصائده في الاذاعة البريطانية ، فكان الناس يبهرون بالصوت ، ولهجة ويلز Wales التي ينطق بها توماس ، دون كبير اعتمام بمضمون القصائد . ولعل خير وسيلة لتوضيح التناقض بين اميسن وتوماس هو ان نورد تعليقات اميسن على قصيدة توماس التالية :

### « رفض البكاء على طفلة ماتت محترقة في لندن »

ابدا حتى يقول الظلام -

صانع الانسان ، وولي

الطير والوحوش والزهر -

في صمت ان الضوء قد لاح

وان ساعة السكون

حان مقدمها من البحر متمثرة في اللجام

وانى سادخل ثانية الجنة

المستديرة لقطرة الماء

ومعيد سنبلة القمح

ابدا لن انبس بظل صوت شارع

او ابلر بلرئى المألحة

في اقل واد للخيض لا بكي

جلال موت الطفلة احتراقا .

لن اقتسل

انسانية ذهباها في حق رهيب

لن ارفث عبر مدارج النفس

بمزبد من

رثاء الطهر والشباب

ابنة لندن ترقد في الأعماق مع الموتى الاول

تدثر بالاصدقاء الطوال

البلور التي لا تكبر ، والعروق الداكنة لامها

متخفية بجانب الحياة التي لا تنتحب

للتاميز الجاوى

بعد الموت الاول ليس ثمة آخر .

كتب امپسون في نقد هذه القصيدة كنموذج لشعر توماس أن الأفكار الأساسية التي تحملها الألفاظ الرنانة محدودة ، وأن قصائد توماس لاتضمن تطوراً مستمراً من المعاني ، وإنما كل ما قد يعلق بذهن القارئ منها صور متناثرة هنا وهناك . ويستطرد امپسون قائلاً « ان القموض في قصيدة ما قد يرجع الى التركيز الشديد ، اولر فاض الكاتب أن يفصح ، وهذه القصيدة تشعرا أن ديلان توماس لا يرغب في الإفصاح ، فالطفلة قد قتلت في غارة جوية ، ومع ذلك فتوماس لا يشير الى ذلك ، لأنه لا يرغب في أن يجره حديث الحرب بعيداً عن الطفلة ذاتها ، او عن الموت بصفة عامة » . والقصيدة - على هذا - تحمل معنى دينيا هاما يكمن في فكرة التضحية المسيحية، فعوت الطفلة أمر لا يبكي عليه لانه - مثل صليب المسيح - يحمل الخلاص والأولية في طياته . وهناك في الواقع اشارات واضحة الى قصة الصليب وطريق الآلام الذي مر به المسيح وذلك في التضمين « مدارج النفس Stations of the breath » ، التي تذكرنا بمدارج الصليب Stations of the Cross . ثم هناك أيضاً فلسفة الحولية Pantheism حين يفسر توماس موت الطفلة على أنه اندماج في امها الأرض « عروق امها الدكناء » . مثل هذه الاتجاهات الدينية في شعر توماس ليست مجرد ومضات رومانسية ، وإنما هي فلسفة أصيلة تقوم على أساس التجربة الشخصية ، وهي الفلسفة التي تركى توماس لأن يكون زعيم شعراء الاعتراف الذين أصبح لهم شأن كبير في شعر ما بعد الحرب العالمية الثانية .

وما دمننا قد تحدثنا عن شعراء الاعتراف confessional poets فان الشاعر الأمريكي المعاصر روبرت لويل Robert Lowell (١٩١٧- ) يجيء على رأس القائمة في هؤلاء الشعراء . وينحدر لويل من عائلة عريقة في الادب والجاه من أهل بوسطن ودرس في جامعتي هارفارد وكينيون ، كما تتلمذ على الأديب الأمريكي جون كراو رانسوم John Crowe Ransom . وقد نشر أول مجموعة من الشعر في منتصف الأربعينات بعنوان « قلعة لورد ويرى Lord Weary's Castle » وتبعها بمجموعات أخرى لعل أهمها « دراسات عن الحياة Life Studies » التي صدرت بعد اعتناقه الكاثوليكية . كما كتب العديد من القصائد التي يعارض فيها الشعراء القدامى ، وكتب عددا من المسرحيات نشر بعضها في مجلد بعنوان « المجد التالذ The Old Glory » وترجع أهمية ديوان « دراسات في الحياة » الى أنه يعبر بالفعل عن جانب « الاعتراف » في شعر لويل ، حيث أن قصائد هذا الديوان تتناول شخصيات ومواقف من حياة الشاعر نفسه ، يحاول لويل في تقديمها أن تلمس طريق نموه النفسي والفكري معاً . ويبدأ الديوان بأربع قصائد طوال تعبر في مجموعها عن تدهور الحضارة الأوروبية ، وعن افلاس الجمهورية الأمريكية . ويتبع ذلك جزء نثري يتناول فيه لويل شخصيات من عائلته كما عرضها في طفولته . أما الجزء الثالث فيضم أربع قصائد طوال تتناول كل منها شخصية مفكر ممن تأثر بهم لويل ، والجزء الرابع والآخر يضم القصائد التي تحمل عنوان الديوان . خذ مثلاً هذه القصيدة التي يحدث فيها لويل عن مشاعره بعد خروجه من مصح نفسي : « العودة بعد غيبة ثلاثة شهور » . أنه يسجل هنا مشاعر الدفء والقربى التي يحسها نحو ابنته بعد فترة استشفائه .

#### « العودة بعد غيبة ثلاثة شهور »

ذهبت توماً مربية الطفلة  
للؤة التي حكمت المأوى  
وجعلت الأم تبكي  
اعتادت أن تربط شرائع

جلد الخنزير في قطع الشاش  
لتظل ثلاثة شهور معلقة كالخبز المقدد المبتل  
في شجرة الماجنوليا ذات الثمانية اقدام  
وعاوتت العصافير الانجليزية  
لاحتمال شتاء بوسطن

شهوراً ثلاثة ، شهوراً ثلاثة  
هل عاد ريتشارد الى حالته الطبيعية ؟  
ابنتى - وقد بش وجهها فرحاً -  
تمسك بمرتكزا في الطست  
انفانا يحتكان ،  
ويربت كلانا على خصلة من الشعر الاجعد -  
يقولون لى الا شئ قد ذهب .  
ورغم انى في الحادية والاربعين  
لا بل في الاربعين - فالزمن الذى وضعت جانبا  
كان مداعبة اطفال . بعد ثلاثة عشر اسبوعاً  
ما زالت طفلتى تغمس ذقنها في الصابون  
لتدفعنى الى الحلاقة . حين  
نلبسها رداءها الازرق  
تتحول الى صبي ،  
وتعموم فرشاة حلاقتى  
ومنشفتى في الحوض ...  
يا عزيزتى لا استطيع التوانى هنا  
وانا مغطى بالمعجون كالدب القطبى .

بعد شفائى ، لا ادور ، ولا اشقى  
ثلاثة طوابق في اسفل ، هناك  
زبال يرعى رقعة نسكنها في طول نعشنا ،  
وسبع زنبقات صفت افقياً تنمو .  
منذ اثنى عشر شهراً  
كانت هذه زهرات منتقاة  
مستوردة من هولندا ، اما الآن فلا حاجة بأحد  
أن يميزها من العشب  
انها لا تتحمل كرات تليج عام آخر  
بعد أن تكثف حولها تليج الربيع المنصرم .  
ليس لى من رتبة ولا مكانة .  
شفيت ولكنى منكشش ، بال ، صغير .

## - ٦ -

إذا انتقلنا الآن للحديث عن الشعر الانجليزي خلال الخمسينات والستينات ، وجدنا ان الحلقة يتوزعها مدرستان او اتجاهان ، اولهما ما يسمى بشعراء « الحركة The Movement Poets » ، والآخر مجموعة الشعراء المسماة « بالمجموعة The Group » ويمكن على سبيل التيسير أن نعتبر شعراء « الحركة » امتدادا للاتجاه الذي مثله ويليام اميسون خلال الثلاثينات والاربعينات، اما شعراء « المجموعة » فهم على تنافرهم واختلاف مذاهبهم ، يمثلون في فرديتهم الطاغية امتدادا لاتجاه ديبلان توماس .

اما شعراء « الحركة » فأهمهم دون منازع فيليب لاركين Philip Larkin ، وهم يضمون ايضا جون وين John Wain ، وكنجسلى اميس Kingsley Amis ، ودونالد دافى Donald Davie ، ومما لا شك فيه ان هؤلاء الشعراء اتخذوا موقفا مناوئا من شعر ديبلان توماس ، فقد كتب جون وين مقالا عام ١٩٥٠ أصبح الآن ذا شهرة خاصة اعاد فيه الاهتمام بشعر ويليام اميسون ، واكد الفضائل الكلاسيكية التى يتميز بها شعره مطالبيا باتخاذها مثالا للشعر الجيد ، كما نادى دافى Davie بانواع الازوان والتقاليد الشعرية « التى ظلت متبعة لاكثر من خمسمائة عام . واتخذ هؤلاء الشعراء بصفة عامة ما سماه الاستاذ كينث ألوت Kenneth Allott في محاضرة عامة القاها منذ عامين بجامعة الكويت « بالخيال غير المضطرب Unenthusiastic Imagination » وكان اهتمامهم الاساسى بالاحداث اليومية ، والخبرات العادية ، التى يمكن التعبير عنها باللغة الدارجة ، مما ادى الى اتهامهم فى بعض الاحيان بالاقليمية . وقد ظهر هؤلاء الشعراء كمجموعة فى المختارات التى اصدرها روبرت كونكست Robert Conquest فى مجلدين متتابعين بعنوان New Lines .

ولنضرب مثلا لهؤلاء الشعراء قصيدة فيليب لاركين المسماة Church Going .

### الذهاب الى الكنيسة

ما دمت قد تأكدت ان لا شيء هناك  
فانى ادخل ، مخلفا الباب يقفل فى سكوت  
هذه كنيسة كثرها : ابسطة ومقاعد وحجر ،  
وكتب صغيرة ، ونثار من الزهر ، قطعت  
ليوم الاحد ، داكئة الآن ، بعض النحاس والاشياء  
هناك فى الجانب المقدس ، الارغول الصغير الانيق ،  
وسكون كثيف ، عفن لا يمكن تجاهله ،  
مختمر على مدى يعلمه الله ، بلا قبعة ، انتزع  
مشابك الدراجة فى توقير قلق .

اتقدم ، أمس! النبع باصبعى .  
من حيث أقف ، يبدو السقف كأنه جديد -  
انظف ، أم جدد؟ هناك من يعلم : اما انا فلا .

أصعد المنبر ، وأقرأ بضغ  
 سطور جوفاء عريضة ، وأقفوه  
 « هنا ينتهى » بصوت أعلى مما قصدت .  
 الصدى يتردد هنيهة . أعود الى الباب  
 وأوقع الكتاب ، وأعطى نصف قرش أيرلندى  
 ويتبادر لى ان المكان غير أهل للتوقف به .

ولكنى توقف . بل غالباً ما اتوقف ،  
 وانتهى دائماً لئلا هذه الحيرة ،  
 اتساءل عما أبغيه ، اتساءل أيضاً  
 عندما يتوقف الناس عن اتخاذ الكنائس  
 ماذا سيكون شأنها ، اذا احتفظنا  
 ببعض الكنائس بعرضها على مر الزمن  
 مخطوطاتها ، ونفائسها فى صناديق مغلقة ،  
 وما خلا ذلك متروك للمطر والقطمان .  
 استجنبنها كآمان مشنومة ؟

أو - عند الفلام - ستأتى نساء مراتبات  
 كى يلمس أطفالهن حجراً بعينه ،  
 يلتقطن رقى للسرطان ، أو يرين  
 ذات ليلة شبح ميت يتحرك ؟  
 قوة ما ستظل باقية  
 فى الألعاب ، فى الالغاز ، كأنها عفوية ،  
 ولكن الخرافة ، كالعقيدة ، لا بد أن تموت ،  
 وما الذى يبقى حين يذهب الابتكار ؟  
 حشائش ، وأرض معشبة ، وأشواك ، دعائم ، وسماء

شكل يزداد اعتماداً على مر الأسابيع  
 وهدف بغمض . لكم اتساءل  
 من سيكون آخر الناس ، آخرهم  
 فى قصد هذا المكان لما أنشئ له ، واحد  
 من أولئك الذين يقرعون ويسطرون ويعرفون ما هى شرفة الصليب ؟  
 شغوف بالأطلال ، شبق الى الآثار ،  
 أو مدمن كريسماش ، يعول على نسمة  
 من لفتح الاحبار وموسيقى الكنيسة وبخور المر ؟  
 أو أنه سيكون مثيلى

سُم ، لا يعرف ، يدرك ، أن الفرين الروحي  
قد تلاشى ، ولكن يأتى الى هذه الرقعة من الارض  
عبر قدر الضواحي لأنها حملت دون سفك -  
( على المدى وفى اتزان ) ذلك الذى يدرك  
فى الانفصال فحسب - الزواج ، والميلاد ،  
والموت ، وخواطر عن كل ذلك - التى من أجلها  
جاء بناء هذه القوقعة ؟ اذ رغم أنى  
لا ادرى ما قيمة هذا الجرن المنمق العطن ،  
فانه يسرنى ان أقف هنا فى صمت ،

هو بيت جاد على أرض جادة ،  
تهادى فى هوائه المخلط كل انفعالاتنا ،  
وتتضح ، وتغلف مصائر لنا .  
ومن هنا فانه لن يتقادم  
طالما ان هناك من سيكشف  
فى نفسه تعطشاً الى مزيد من الجد ،  
يجلبه الى هذه الرقعة من الارض ،  
التى سمع بأنها تهدى الى الحكمة ،  
ولو لكثرة من دفن حولها .

المرور العابر بالكنيسة - وهو الخبرة اليومية التى لا تلفت النظر - أصبح مع تطور  
القصيدة نقطة التقاء بين الماضى والحاضر والمستقبل ، وهذا البناء الذى فى البداية لم يثر  
فى ذلك القادم الا شعوراً بعدم الاكتراث ، أصبح فى النهاية « بيتاً جاداً على أرض جادة » تكتمل  
فيه المراحل الأساسية لحياة الانسان ، الميلاد والزواج والموت . الشاعر هنا - رغم نظره  
العميقة الى الحياة - يرى الواقع بما هو واقع ، ولا يخدع نفسه بزخرف الخيال ، فلا هو يرى  
نفسه بالباطل الفد ، ولا يسرد لنا أحداثاً خارقة ، ولا يرحل بنا الى أجواء مصطنعة . كما أن اللغة  
التى يتخذها ميسرة ، قريبة المثل ، تكاد تكون لغة الحياة اليومية . وهو مع هذا يعبر عن موقف  
صادق عميق التأثير . وما قلناه عن هذه القصيدة ينطبق بصفة عامة على شعراء « الحركة  
The Movement » الذين هدفوا الى مخاطبة القارئ العادى والبعد بالشعر عن المحراب  
الأكاديمى ، وبالشاعر عن الكهانة . يقول لاركن :

« يهدف الشعر من أعماقه - وهو فى ذلك ككل فن - الى توفير المتعة ،  
فإذا فقد الشاعر مستمعيه من الباحثين عن المتعة ، فانه فقد الجمهور الجدير  
به . وهو جمهور لا يمكن الاستعاضة عنه بالطلبة الذين يقيدون أسماءهم  
بالجامعات كل أول سبتمبر . . . وإذا كان لنا ان نستقلد الشعر من أن يكون  
واجباً يحفظ حتى يكون متعة للتذوق ، فلا بد من تغيير شامل لانكارنا واتجاهاتنا  
الحالية » .

في مقابل هذا ، وعلى الجانب الآخر يمكن نضع النقد الذى وجهه الشاعر المعاصر تشارلز توملينسن Charles Tomlinson لشعراء « الحركة » :

« ان خواء الشعراء الذين اختارهم Conquest يعود الى اخفاقهم العام في الرؤية الجديدة للأشياء ، أو لتحقيق « رعشة جديدة » frisson nouveau » إذا حاولنا استعمال تعبير هيجو في مدح بودلير دون الأخذ بالمعنى الرومانسى للعبارة . انهم يفتقدون الإدراك الحيوى للامتداد خارج أنفسهم ، والسر الذى يتجسد في الخليقة ، وهو ما ليس لهم به خبرة على أى درجة من درجات الحدة ، ومالم يداخلهم به شعور حسى عميق ... ان ادراك الشاعر الموضوعى لما هو خارج نطاق ذاته ، وما لا يتلون بعقليته ، وقدرته على تحقيق هذه الموضوعية في العمل الفنى ، هذا هو مقياس مهارته ، وهو اول متطلبات العبقرية الفنية » .

إذا كان شعراء « الحركة » قد منحوا منحى التقليد ونادوا باتباع الأساليب العمودية في الشعر الانجليزى ، فان شعراء « المجموعة » The group نادوا بالثورة على التقاليد ، من حيث الشكل ومن حيث المضمون . ولم يدع هؤلاء الشعراء في تجديدهم الى اخذ أساليب محددة معينة ، كما انه يمكن القول بأنه رغم اجتماعهم وتألفهم كأفراد ، الا انه من الصعب ان نضعهم تحت راية واحدة . وقد بداوا كجماعة من الأصدقاء تضمهم ندوة اسبوعية شعرية تعقد في مسكن رائدهم فيليب هبسبوم Philip Hobsbaum في حى ستوكويل بلندن ، ولم ينفرط مقدمهم حتى بعد انتقاله الى بلغاست بشمال أيرلندا ونقله لصالونه الادبى هناك ، بل ظلوا في اجتماعاتهم بلندن تحت رئاسة الشاعر الشاب ادوارد لوسى سميث Edward Lucie-Smith . وكان أول ظهورهم كمجموعة في الديوان الذى نشره هبسبوم في منتصف الخمسينات بعنوان « مختارات المجموعة » A Group Anthology . ونحن نختار القصائد التالية من ديوان ادوارد لوسى سميث « نحو الصمت Towards Silence » لما تبينه هذه القصائد من تجديد لا من حيث الشكل بل من حيث المضمون أيضاً .

### ثلاث أغاني للسرياليين

#### ١ - الى رينيه ماجريت

عين ترونو  
من وعائى  
كانما هناك  
من كدت آكله .  
أكلو السبانخ  
غالباً ما يخطئون ،  
قوة جيند أكبر من قوة العقل ؟  
ولكن العقل أقوى  
الفرقة ملأى  
ولا مكان لنا ،  
والتنفاحة  
أخطبوط .



٢ - الى ماكس أرنست

هزار  
 فى حجم البيت  
 ابتلع رجلاً  
 فى حجم الفأر :  
 حلوا حلوا حلوا  
 صاح الهزار  
 تحت الريش  
 تائهة فى الظلام  
 فزع الرجل  
 وبدأ يعوى  
 هاو هو هو  
 صاح الهزار  
 والقمر رنا الى أسفل  
 بنظرة باردة  
 الى الغابات والطير  
 الذى يعوى هنالك  
 الا اسمعنى الآن  
 صاح الهزار  
 كيف لرجل  
 داخل طائر  
 ان يعوى كالكلب  
 اليس هذا غريباً ؟  
 آه ليس كذلك  
 صاح الهزار .

٣ - الى سلفادور دالى

نحن ننام . الأرض  
 تهتز ، والزلازل  
 يهمس الينا .  
 نحن نفوس الى اعماق  
 ثم الى اعماق  
 من الحلم

عندما نمت  
تغير العالم .  
اهتز كالماء  
القي فيه بالحجر ،  
الموجات تنداح  
لتهز حلمي  
كواييس . اقداس .  
تعريشة السماء .  
رموز الحب .  
علامات الفرع .  
ما الانسان  
ان لم يكن حلم ذاته ؟

في الاغنية الاولى يقلد الشاعر اسلوب الرسام السريالي البلجيكي رينيه ماجريت ( ١٨٦٨ - ١٩٦٧ ) الذي كان يهدف الى استظهار كنه الاشياء في العالم الخارجى بوضع هذه الاشياء في اطر غير مألوفة ، وفي مجال علاقات غير متوقعة . اما الاغنية الثانية فهي مهداة الى الرسام الالمانى الاصل ماكس ارنست ( ١٨٩١ - ) ولعل التداخل الذى يقدمه لوسى سميت في هذه القصيدة بين ثلاثة كائنات - الكلب داخل الرجل داخل الزوار ( حيوان وآدمى وطير ) - لعل هذا التداخل هو نوع من محاكاة اسلوب « الـ Collage » او « المونتاج Montage » الذى اشتهر به ارنست ، والذى يعتمد على تزويد خلفية الموضوع المصور بقصاصات او عناصر شتى ينسقها الرسام لتضيف زوايا جديدة لرؤية الصورة ، ليس في اطارها الحرقى الواقعى ، وانما من خلال ابتكارات اللا شعور ، وهى اساليب وحيل فنية كانت اساسا لما يسمى بالدادائية Dadaism . اما الاغنية الثالثة المهداة الى الرسام الاسباني سلفادور دالى ( ١٩٠٤ - ) فمما لاشك فيه انها محاولة لتفسير ماسماه دالى ( بالنشاط العصائى النقدى Paranoic critical activity ) والذى وصفه بأنه اسلوب تلقائى للفهم يأتى اليه الانسان بشكل لا شعورى في ظل حالات تكاد تكون عصائية . ولم يتوقف ادورد لوسى سميت عند محاولة الافادة من اساليب الفنون المنظورة في تجاربه الشعرية ، انه عمد أحيانا الى مصاحبة الكلمة المنطوقة بالصورة الرسومية ، (١٦) والى استعارة اساليب التعبير الشعرية من لغات اخرى مثل قصائد الهايكو Haiku والتانكا Tanka اليابانية . خذ مثلاً هاتين القصيدتين اللتين صيغتا ضمن سلسلة من القصائد كتبها لتصاحب صورا رمزية مستعدة من كتاب Les Varais Pourtraits des Hommes Illustres, 1581. وهى صور لها معان مسيحية .

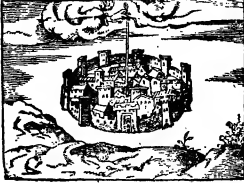
( ١٦ ) نذكر ايضا المحاولة الطليعية التى قام بها الشاعر الانجليزى الثمارك توم جن Thom Gunn واخوه المصور اندر Ander - جن اخرجوا سويا ديوانا من القصائد كتبها توم في مصاحبته صور فوتوغرافية اخرجها اندر وصد في الولايات المتحدة بعنوان « ايجابيات Positives » .

## (أ) القصيدة الأولى



احترق أيها الفينيقي . مندا  
يظن الآن أنك تفعلها ؟  
شركة التأمين تتوجس  
خداعا ، وتحذر بك بشدة  
من أي مطالبة . أيسر سبيلا  
بالتأكيد أن تتزوج  
وتبيض أنثاك .

## (ب) القصيدة الرابعة



الحبل يتاكل الذي يمسك  
المدينة . لا يطلب  
الا القليل كي تفوض  
كل هذه الابراج  
في العدم . سد ماسورة  
اقطع سلكا  
خلخل صمولة . الظلام  
والقفر يعودان

• • •

- ٧ -

الولايات المتحدة في الوقت الحالي أكثر خصبا في الناحية الأدبية من إنجلترا ، سواء كان ذلك في الشعر أو في القصة أو في الأنماط الأدبية الأخرى . ويمكن القول بصفة عامة أن كتاب الولايات المتحدة أكثر جرأة في التجريب ، وأكثر تعرضا للتيارات العالمية في الأدب من زملائهم الإنجليز . ولعل ثراء الولايات المتحدة وانفتاحها على العالم جعلها أكثر سبقا في اتخاذ الاتجاهات الأدبية الطليعية ، وإقندر على الابتكار . ومع هذا كله فإن الباحث المدقق يستطيع أن يتبين أنه على الرغم من ذلك فإن التيارات الأدبية الرئيسية في الولايات المتحدة وإنجلترا تكاد تسير في اتجاه واحد ، وأنها متمائلة إلى حد كبير ، ويرجع ذلك إلى التداخل الشديد في الحركات الثقافية في كلا البلدين ، سواء كان ذلك بصورة مباشرة - كانتقال الأدباء بالفعل من بلد إلى الأخرى ، أو غير مباشرة عن طريق الإذاعات ووسائل النشر المختلفة . وهذا يفسر لنا التماثل الشديد في الموقف الشعري الحالي في إنجلترا وأمريكا . فكما أن إنجلترا يسودها تياران رئيسيان يتمثلان كما أسلفنا

في شعراء « الحركة » المحافظين ، وشعراء « المجموعة » التقدميين ، فان هناك تيارين شبيهين في الولايات المتحدة : اصحاب الشكل formalists من شعراء « مدرسة الجبل الأسود Black Mountain Poets » او كتابو « شعر الطاقة » Projective Verse وهم تلامذة ا.ا.كمنز E. E. Cummings وكارلوس ويليامز ، وباوند ، وعلى الجانب الآخر هناك شعراء الاعتراف من امثال سيلفيا بلاث Sylvia Plath ، وآن سكستون Ann Sexton وهما بالفعل تلميذتا روبرت لويل ، او الايقاعيون The Beats مثل اليهودى الان جنسبرج Allan Ginsberg .

اما الشكليون « Formalists » فمعظمهم من الاكاديميين الذين عملوا بالجامعات ، واخذوا الادب والشعر عن دراسة ، واهمهم تشارلس اولسن Charles Olson ، ونسلك معه هناروبرت كيرلى Robert Creeley ، وروبرت داتكان Robert Duncan ودنيز ليفر توف Denise Levertov وادوارد دورز Edward Dore . وتعتبر المقالة التى كتبها تشارلس اولسن عام ١٩٥٠ ونشرت في العدد الثالث من مجلة « الشعر » بنيويورك نوعاً من « الاعلان » الشعرى لشعراء « الطاقة » . وقد حدد اولسن في هذا المقال مفهومه للشكل الشعرى ، وللحقيقة التى يعبر عنها الشعر . فهو يعرف القصيدة بأنها الطاقة التى ينقلها الشاعر من مصدر ما ( وتتمت اسباب متعددة لها ) من خلال القصيدة الى القارئ . وعلى هذا فان القصيدة ذاتها تركيب مشحون بالطاقة ويهدف الى تصريفها دائماً . ويتبع هذا ان كتابة القصيدة هى عملية تكوين لمجال (٧) شعرى Field Composition ، وان الشاعر في تكوينه لهذا المجال تحكمه عدة قوانين . اول هذه القوانين المبدأ القائل بأن الشكل الخارجى ماهو الا امتداد للمحتوى . والقانون الثانى ان القصيدة في حالة صيرورة دائمة . وهذا مبدأ ينتج عن التحام الفكرتين السابقتين . اذ ان الطاقة التى تشبعها القصيدة في اتجاهها لاتخاذ الشكل الخارجى اللازب ، تجعل من القصيدة حركة دائمة في داخلها ، بحيث تتتابع مكوناتها الفكرية في تلاحق سريع . ( والعبارات التى صاغ بها اولسن هذا الجزء من مقاله تذكرنا بايقاعات الحياة السريعة في أمريكا ، وتذكرنا في نفس الوقت بحركات الالكترونات السريعة في الذرة ) . ويدعو اولسن الى اعتبار المقطع Syllable هو الوحدة الاساسية للقصيدة ، وليس القدم foot ، ويعتبر ان صياغة المقاطع تعبر عن الجانب العقلى للجهد الشعرى ، وان تأليف البيت يعبر عن الجانب العاطفى فيه . ثم هو ينتهى من ذلك الى ان مجال القصيدة يضم حصيلة من المكونات التى تتوزع في حركة دائمة ، وهى مكونات لا يسدا وجودها في العالم الخارجى ، وانما لها وجودها الذاتى في القصيدة ومحكومة بمجالها الشعرى . ومن ثم فان الاجرومية التقليدية التى تتناول التتابع الزمنى في العالم الخارجى لامحل لها هنا ، اذ ان علاقات مكونات القصيدة تخضع لما يسمى بالتوافق والتداخل الزمنى Presentative simultaneity . ولعل اهم ما جاء في هذا المقال قول اولسن ان اول ما يشكل القصيدة عند كتابتها ، هو انفس كاتبها التى تتلاحق او تتباطأ طبقاً لانفعالاته اثناء عملية الابداع . ومن ثم فان القصيدة تكوين سمعى يهيمس الكاتب لنفسه مع لهجات انفاسه ، فعلى القارئ اذن - استجابة منه لهدف الكاتب - ان يخرج القصيدة من شكلها

( ١٧ ) تستخدم كلمة « مجال » هنا بالمعنى العلمى لها كما في « مجال مغناطيسى » مثلاً .

المرئى الى حيزها المسموع . ويرى اولسن ان اختراع الآلة الكاتبة قد حرر الصيغ المكتوبة من الأطر التي تجمدت عندها بفعل تأثير مطبعة جوتنبرغ . وأصبح من الميسور على الشاعر أن يتحايّل في تغيير هوامشه ، وفي اقتضاب سطوره ، وتحوير شكل كلماته بفصل أجزاءها ، أو بالمباعدة بينها كيفما يتراءى له ، معبرا عن الصمت ، أو التتابع أو السرعة ، أو الاندماج وهكذا . هناك إذن في رأى اولسن علاقة وثيقة بين شكل القصيدة المكتوب وبين وقعها السمعى ، وهو أمر مرتبط بمعنى القصيدة من ناحية ، وبالصلة بين الشاعر والقارئ من ناحية أخرى . ومع هذا كله فإن اولسن يتطلب من الشاعر أن يلقى الجانب الفنائى الفردى ، فليس الشعر تعبيراً عن العاطفة الانانية ، وإنما الشاعر وسيلة لنقل الشحنة أو الطاقة كما أسلفنا . ولهذا فإن اولسن يركّز الجانب الدرامى أو الملحمى للشعر كما تمثّل فى أسكيلوس Aeschylus وهو مر . خذ مثلاً هذا الجزء من قصيدة « ماكسيموس بن مدينة جلستر ، اليك » وقد حاولنا أن نورد شكلها بالعربية من حيث التنسيق كما نشرت بالانجليزية .

## ( ٢ )

الإنسان يحب الشكل فقط

والشكل فقط يأتى

الى الحياة عندما

يولد الشيء

يولد منك ، يولد

من القش والقطن ويخرج

من لقائط الشارع ، والمراقىء ، واعتشاب

تحملها ، ياطأ ترى

من عظمة ، من سمكة

من قشّة ، أو قد تكون

من لون ، من جرس

من نفسك ، ممزقة

( أيا طائر )

أيها الكأس الأغرقي

أى الطونى من بادوا

طر خفيضاً ، بارك

الاستقف

تلك المتحدرة برفق

حيث التوارس تجلس على أعمدة حوافها

والتي منها تذهب .

ومطارح تجفيف مدينتى

## ( ٣ )

الحب شكل ، لا يمكن أن يكون  
دون مضمون هام ( الوزن ، قولى ، هـ قراطا ، لكل منا ، بالضرورة ،  
بميزان صائغنا ( الريشة مضافة الى الريشة ،  
وما هو معدنى ، وما هو شعر أجعد ، والخيط  
الذى تحمليه فى منقارك العصبى ، كل هذا  
يزيد الحجم ، كله ، فى النهاية  
بتجمع  
( أى سيدتى ، يا ذات الرحلة السعيدة  
التي فى ذراعها  
التي فى ذراعها الأيسر لا يرتكن فتى  
بل خشبة منحوتة بدقة ، قارب  
مطلسى  
شراع رقيق ، مقدم  
للأبحار قديماً



فاذا تركنا اولسون وشعراء « الطاقة » الاكاديميين ، لننظر الى الجانب الآخر من الصورة  
التقينا بعدد من الشعراء ممن اقتفوا اثر روبرت لويل فى كتابة شعر الاعتراف ، او الشعر الذى  
يهدف اساساً الى التعبير عن الذات ، وهو شعر مكتئب بصفة عامة اذ هو يصف مأساة الفرد فى  
عالم اجتاحتته التواب . ونضرب نموذجاً لهؤلاء الشاعرة الامريكية النشأة ، الانجليزية بالجنس ،  
سيلفيا بلاث Sylvia Plath التى ماتت منتحرة عام ١٩٦٣ ، فى الحادية والثلاثين من عمرها .  
وقد تتلمذت كما اسلفنا فى كلية سميث بالولايات المتحدة على يد لويل ، ثم جاءت الى كمبريدج  
بانجلترا حيث زاملت الشاعر الانجليزى تى هيوز Te Hughes وتزوجته وقد كتبت معظم شعرها  
الهام بعد ان انجبت طفلها وفى خلال السنتين الاخيرتين من حياتها . ورغم ان شعر بلاث ينم  
عن حب متواصل للطبيعة ، وخاصة للبحر الذى امضت طفولتها بجانبه ، الا ان الواضح انه قد تملكها  
رغبة طاحنة فى افناء الذات ، ولم تكن هذه الرغبة وليدة مرارة شخصية ، اذ ان ظواهر حياتها  
الخاصة لم تكن لتؤدى الى ذلك ، ولكنها فى الأغلب نتجت عن عوامل نفسية وفنية تسلطت  
عليها منذ الطفولة ، فقد ولدت لاب المانى الاصل من النازى ، مات وهى فى التاسعة ، وام نمسوية ،  
ولدا فانها ولدت فى بيئة اسرة مغتربة ، فى ظروف قلقة . وقد دونت هى ظروف حياتها على شكل  
قصة طويلة بطلتها تعانى من عقدة الكترا ، وتزداد محنتها بوفاة ابها المفاجيء . ومن اهم قصائدها  
المعبرة القصيدة التالية ، وتحدث فيها عن محاولتها المثالفة للانتحار :

### السيدة عازار

لقد فعلتها مرة أخرى .  
عاماً في كل عشرة  
أحاولها -

معجزة متحركة ، جلدى  
لامع كمصباح النازى ،  
وقدمى اليمنى

في خفة الورق ،  
وجهى بلا قسماط ، رقيق  
مثل الكتان .

انزع اللغيفة  
أى عدوى .  
هل أفرع ؟ -

الأنف ، تجاوزيف العين ، طقم الاسنان ؟  
النفس العطن  
سيذهب في يوم

سرعان سرعان ما سيعود اللحم  
الذى أكله كهف القبر  
ليستقر على

وأنا امرأة مبتسمة .  
ما زلت في الثلاثين .  
وكالقطعة أموت تسع مرات .

وهذه هي الثالثة .  
ما أسخف  
أن يقضى على كل عقد .

بالملايين الشعيرات .  
جمهور جارشى الفول  
بدلف ليراهم

وهم يكشفون عن يدي وقدمي ،  
العرض العظيم لنضو الثياب .  
سادتي وسيدائي

هذه كفاي

ودكبي

قد اكون جلدًا وعظمًا

ومع ذلك فاني ما زلت نفس المرأة ذاتها .  
اول مرة حدثت كنت في العاشرة  
وكانت صدفة

والمرّة الثانية قصدت

ان امضى للنهاية ولا اعود

احكمت الاغلاق

كقوقعة بحرية

وظلوا ينادون وينادون

وينزعون الدود عنى ، كاللؤلؤ المتصق .

المسوت

فن ، ككل شيء آخر .

وانى اتقنته تمامًا .

اتقنته حتى لكأنه الجحيم

اتقنته حتى أصبح حقيقة .

ما اظن الا انك ستقول انى موهوبة .

ما أسهل أن تأتبه في زنوانة

ما أسهل ان تأتبه دون تراجع .

ان مسرحية

العودة في وضوح النهار

الى نفس المكان ، ونفس الوجه ، ونفس

الصيحة القاسية :

« معجزة »

هى التى تطرحنى .

هناك ثمن



للنظر الى جراحي ، وهناك ثمن  
للتسمع الى قلبى -  
انه يدق

وهناك ثمن ، ثمن كبير جداً  
لللمسة ، أو للمسة  
أو لقطرة الدم

أو لخصلة الشعر ، أو لقطعة الملابس .  
كذا كذا ياهر دكتور  
كذا ياهر عدو .

انا عمك الكبير  
انا نفيستك  
الطفلة الذهبية الخالصة

التي تدوب من صيحة  
اتقلب واحترق  
ولا تظن انى ابخس من اهتمامك

رماد ، رماد -  
تحركه وتقلبه .  
لحم ، عظم ، ليس هناك شيء .

كمكة من الصابون  
خاتم زواج  
حشو ذهبي

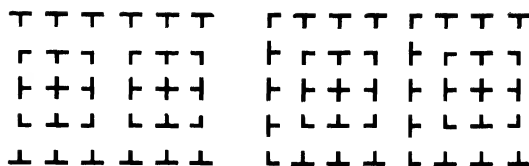
ياالله ، ياالشيطان  
خذ حذرک  
خذ حذرک .

من هذا الرماد  
ابعث فى شعري الاحمر  
واكل الرجال كالهواء .

## - ٨ -

في نهاية هذا المقال لا بد أن نشير الى ظاهرة هامة بدأت تثبت وجودها لا في الشعر الانجليزي والأمريكي فحسب ، بل في الشعر الاوروبي بصفة عامة وهي ظاهرة « الشعر المجسد Concrete Poetry » . وهو شعر يؤكد الجانب الملموس للمادة التي يستخدمها الشاعر وهي اللفظ والألفاظ . فالشاعر المجسد يخلق تكوينات من الألفاظ ومقاطعها ، بل انه قد يستخدم أحيانا مادة « غير لغوية » في التعبير عن رؤياه . والشاعر « المجسد » لا يتقيد بأحكام اللغة ، بل انه ينسق الغاظة على مساحة الصفحة في حرية تامة ، غير متقيد بتقليد صفها في خطوط مستمرة ، اذ ان هدفه الأول هو التأثير البصري وليس الإدراك الذهني . والقصيدة في النهاية هي تكوين مرئي تخاطب القارئ أو « الرائي » عن طريق تركيبها الشكلي أولاً وقبل كل شيء . والشعر المجسد هو في الواقع خطوة أخيرة نحو كسر الحاجز اللغوي بين الأمم المختلفة ، ومظهر جديد من مظاهر الاتجاه نحو العالمية الذي تحدثنا عنه في صدر هذا المقال . وقد بدأت الإرهافات الأولى لهذا الشعر في سويسرا على يد الشاعر يوجين چومرينجر Eugen Gomringer وفي البرازيل على يد هارلندو دى كامبوس Haroldo de Campos ، وديكيو بجناتاري Decio Pignatari وأوجستو دى كامبوس Augusto de campos وكان ذلك في أعقاب الحرب العالمية الثانية وعلى مر الخمسينات . وقد انتشر هذا النوع من الشعر انتشاراً سريعاً فشمل العديد من البلاد الأوربية ( ألمانيا والنمسا وإيسلندا وتشيكوسلوفاكيا وتركيا وفنلندا والدنمارك والسويد وفرنسا وغيرها ) بل انه عرف أيضاً في اليابان . أما في إنجلترا والعالم الناطق بالانجليزية فقد وجد هذا الشعر أرضاً مهيأة ، حيث وجد الشعراء المجسدون سوابق في شعر باوند ، وجويس ، وكمنز ، جعلتهم أكثر تقبلاً لهذه الاتجاهات المستحدثة . وكان الشاعر الاسكتلندي إيان هاميلتون فينلي Ian Hamilton Finlay في مقدمة الشعراء الانجليز الذين اتخذوا هذا الاتجاه وأجادوا فيه . وفي الولايات المتحدة وجد الشعر المجسد رواجاً كبيراً . ونحن نورد في ختام هذا المقال قصيدتين مجسدتين للشاعرة الأمريكية ماري الن صولت Mary Ellen Solt ، وأولاهما المسماة Forsythia ( نوع من الزهر الأصفر من الفصيلة الريفونية ) وتقول كاتبته ان القصيدة مكونة من حروف هذه الكلمة ، وكذا لرموزها في شفرة مورس Morse code التي تستخدم في إرسال البرقيات . وفي الأصل جاء الرسم على أرضية صفراء ترمز الى لون الزهرة ولون ورق البرقية أيضاً . الزهرة في فرعها تحمل رسالة كالبريقة تماماً ، وهي رسالة هامة تبعث على الحركة والحياة ، لأنها رسالة الربيع . اما القصيدة الثانية **سوناتا صاعدة الى القمر Moonshot Sonnet** فتقول الكاتبة انها استخدمت فيها العلامات التي رسمها العلماء على الصور الأولى التي وردت من القمر . وتعلق قائلة :

« لم يستطع أحد ان يكتب سوناتا الى القمر منذ عصر النهضة ، ولم اكن لاكتبها دون ان ادخل فيها المضمون العلمي الجديد . فقد اصبح القمر شيئاً آخر والسوناتا شكل شعري يعلو على القومية ، ويتعاطف على اللغة ، مثل القصيدة المجسدة . » **سوناتا صاعدة الى القمر** تحمل تندرأ على الأشكال القديمة ، وتقرير الحاجة الى اشكال جديدة . »





عبد الغفار ركاوي

## لحن الحرية والصمت الشعر الألماني في القرن العشرين

- ١ -

### تمهيد الأرض :

١ - تتميز الحياة الأدبية في مرحلة زمنية معينة وفي ظل الظروف السوية بأن انتاج الجيل السابق يبلغ ذروته الناضجة فلا يكون على الجيل اللاحق الا ان يواصل السير على طريقه أو يرفع في وجهه راية العصيان . ولكن الأوقات التي تشتمل فيها الأزمات قد تؤدي بالصراع الطبيعي بين الأجيال الى القطيعة والحرب المهلكة . والادب الألماني بعد الحرب العالمية الاولى شاهد على هذا ، اذ اندفع أصحاب الحركة التعبيرية - التي ازدهرت وانطلقت في حوالى عشر سنين (١) - في هجومهم على الأجيال السابقة ، واصبح أدبهم بأجمعه صرخة حارة في سبيل أدب جديد يُعبر عن انسان جديد وقيم جديدة تحقق العدل والحرية والكرامة والاخاء البشرى .

( ١ ) داجع ان شئت مزيداً من التفصيل في كتابى عن التعبيرية . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧١ .

اما بعد الحرب العالمية الثانية فان الموقف مختلف تمام الاختلاف . لقد انشق الجيل السابق على نفسه بسبب الطغيان النازي الذي اضطر انبل الاصوات الى الهجرة أو النفي أو الصمت . كان هناك الادب الذي انتجه المهاجرون ، ولا يزال قسم كبير منه مجهولاً ، وما عرف منه لم يتغلل بعد في وعى القراء والأدباء . وكان هناك ادب الكتاب الذين فضلوا البقاء في بلادهم أو اضطروا اليه ونشروا كتبهم في ظل الطغيان ( ولا يعنى هذا بطبيعة الحال انهم انضوا تحت لوائه القدر ) .

تسبب هذا الصدع في تشويه الصراع الطبيعي بين الأجيال على انحاء مختلفة . وجاءت الأجيال الشابة فبدات الحساب الشامل مع الأجيال السابقة على سنة الكارثة ( ١٩٤٥ ) . ثم اخذت تتطلع لحوار آخر مع ادب المهاجرين الذي بدأ يعود بالتدرج الى وطنه الاصلى . وتبين للأجيال الشابة ان جيل المهاجرين جيل مختلف عنهم ، وان اصحابه الذين قارموا الطغيان وتنبأوا بسقوطه ليسوا رفاقهم في السلاح . وتعلم على الشباب ان يجدوا نقطة الالتقاء مع الجيل الذي سبق الكارثة ، فكان عليهم ان يبدأوا من نقطة الصفر المخيفة (٢) . ولكنهم من ناحية اخرى لم يعمدوا فرصة اللقاء مع ادب عظيم آخر كانت بلادهم قد فقدت الصلة به تماماً ، الا وهو الادب الاوروبى والأمريكى . ونشطت حركة الترجمة عن الإنجليزية والفرنسية بوجه خاص ، وشارك فيها ادباء ما بعد الحرب بنصيب موفور ، وتعرف القراء على أسماء كبيرة ولاعبة في الرواية مثل جويس وبروست ، وهنرى جيمز وفرجينيا وولف ، وهمنجواى وشستينيك وتوماس وولف فوكر ، بالإضافة الى كافكا الذى كان مجهولاً لهم حتى كتب عنه توماس مان ونشر أعماله ماكس برود ، كما عرفوا أشعار هاوند والبيوت وادين وديلان توماس ، وانجارتى ومونتالي وخيمينث ولوركا وجين والبرنى ويرودا ، وبريتون وميشو والوار ورينيه شار وغيرهم وغيرهم من الشعراء والكتاب الذين استوعبتهم الثقافة وبقي على الأديب الألماني ان يقرأهم ويتأثر بهم ويتحاور معهم . ولقد اقبل الأديب الألماني على هذا الزاد الوافد بشهية مفتوحة أو شكت ان تفسد معدته ! ولم يستطع في البداية ان يمثلهم ويبرأ من تأثيرهم فكاد ان يفقد شخصيته ويضيع فرديته . وجددير بالذكر ان بعض الشباب ترجموا للشعراء الاوربيين او الأمريكيين ، نذكر منهم على سبيل المثال انجودج باخمان التى ترجمت انجارتى ، وباول سلان الذى ترجم رامبو وكوكو ورينيه شار والكسندر بولك وسرجى ايزنين واوسيب باندلستام ، واريش فريد الذى ترجم ديلان توماس وكابل كرولف الذى ترجم عن الشعر الفرنسى والاسبانى ، الى جانب عدد من النقاد والدارسين الذين أسهموا في هذه الحركة النشطة .

وهنا نجد ملحقاً يسرى على الشعر كما يسرى على الرواية ، على اختلاف الاسلوب والموضوع والرؤية ، وهو محاكمة الماضى ، وتعرية او هام الأجيال السابقة وآمالها الكاذبة في المستقبل ، ومواجهة قيم الواقع والحضارة والمدنية والتقدم . . . الخ ، على ضوء الكارثة البشعة والمستقبل الضائع والماضى الذاهب بلا عودة . تلافى الامل الساذج في مستقبل انساني ومثالى ، واخفى

(٢) راجع لكابل اوجست هورست : اثنية وتيارات ، الادب الألماني في القرن العشرين ، ميونيخ ، دار نشر ليفغينيرج ، ١٩٦٢ ، ص ١١٢ وما بعدها حتى صفحة ١٢٩ .

Karl August Horst : Strukturen Und Strömungen. Deutschsprachige Literatur in 20. Jahrhundert. Munchen, Nymphenburger Verlagshandlung, 1963—S. 112—129.

الإيمان الطيب بماض يرجى أحيائه وبمعه ، وبقي على الأدب أن يحدق في هوة واقع خرب بغيض لا يحتمل لا ..

وليس معنى هذا أن الأدب صار محدوداً بالواقع ، بل معناه أنه اكتشف آفاقه اللامتناهية التي يحقق فيها إمكانياته المحدودة ، بعد أن اغلق باب المستقبل في وجهه ، ونفض يديه من ماضٍ ثبت خداعه . صحيح أنه عزف عن رسم صورة الإنسان في المستقبل أو استلهاً صورته من الماضي ، ولكنه - وهذا هو سر اتصال التراث الذي لا يستطيع أحد أن ينكره مهما تنصل منه - قد استأنف التجربة العظيمة التي يتميز بها الأدب الألماني منذ أجيال : كيف يربى الإنسان أو بالأحرى كيف يستطيع الإنسان أن يحقق نفسه في هذا العالم . وسواء أجاب عليه - كما فعل بعد الحرب - باتهام المجتمع والبيئة أو القول بأن الإنسان حصيلة ظروفه ووضع ، فإنه لم يستطع في الحالين أن يكف عن القاء هذا السؤال الذي شغل به أدبه على مر العصور ، ولم يستطع أن يُعفى نفسه من مسؤولية هذه الأمانة التي تقتضي منه الوعي بواقعه والشهادة على عصره الذي يحاصره من كل ناحية . وليس عجيباً بعد هذا أن يغلب الطابع الأخلاقي بوجه عام على أدب ما بعد الحرب ، وأن يذهب الشعر والقصة والمرحلية والمقال والتمثيلية الإذاعية في حساب الضمير كل مذهب . وهذا يؤكد صدق عبارة الفيلسوف الإسباني أورتيجا جاسيت حين قال « أن الإنسان يضطر إلى الفعل بوحى من ضميره وشعوره بالمسؤولية حين يعجزه الوهم والخيال عن التحليق ... » .

٢ - لعل الدهشة أن تكون هي الدليل المقنع على جودة عدد كبير من القصائد التي كتبت بعد الحرب ، الدهشة من قدرة الأدب الألماني على الكتابة والإبداع على الرغم من كل شيء .. على الرغم من كل ما كادته وكابدته بلاده - في ساعة الصفر المخيفة - من جوع وشقاء وذل وخراب . ولن تكفي الصفحات الطوال للحديث عن كل ما تنطوي عليه عبارة « هلى الرغم من .. » وقد يكون أول ما يرد على الخاطر أن الشعر استطاع أن يعزى الواقع من ألقنته الزائفة ، وأن يصمد له ويتحداه وجهاً لوجه ، وي طرح كلمات وتعبيرات كانت عزيزة على المعجم الشعري الموروث فأصبحت أكاذيب تثير الضحك والسخرية أو من الصعب أن تؤلف بين أشعار ما بعد الحرب في نسق معين ، لأن معنى هذا أن تتسرع بفرض النظام على واقع متفجر مضطرب لم يعرف النظام .

وقد تساعدا النظرة العاجلة إلى المجموعات التي توالى في الظهور على تبين بعض الخصائص التي يمكن - مع الحذر الواجب - أن نهدئنا إلى خيط أو خيوط مشتركة بينها . ففي سنة ١٩٤٨ ظهرت مجموعة شعرية لجوتشر آيش (١٩٠٧ - ١٩٧٢ ) بعنوان « أحواش نائية » Abgelegene Gohöfet ، وظهرت معها بعض « العلامات » الدالة على طابع الشعر المعاصر : الصور التي لم تات من الإنكار ، بل التفت بينها مجموعة من التركيبات اللفظية والصوتية ، الاختصار على « الهنا » و « الآن » ، « تعقيل » اللغة إلى الحد الذي أصبحت معه قادرة على استيعاب الواقع الجديد بلا صيغ مسبقة أو كليشاهات محفوظة ، التشكك في العواطف والمشاعر التقليدية التجانسة أراء واقع قاس مجرد من كل عاطفة وتجانس ، تجريد الشعر من عاداته القديمة وكأنه مريض

\* بلفنى بعد اتمام هذا المقال أن آيش قد تولى في الأيام الأخيرة من العام المنصرم ، والذين يعرفون آيش سيقدون الخضارة الفادحة التي أصابت الأدب الألماني والعالم بموته المبكر . وإنى لاستاذن القراء والأدباء العرب في تعزية أحبابه وعازي فسله ومنزلته تعزية قلبية صادقة .

يعالجه الطبيب من ادوائه المزمنة واحتفاظه مع ذلك بنض الشعر وعصبه الحى على الرغم من مضاع الجراح وادوائه الحادة ! ولا نبالغ اذا قلنا ان مذاب الاسر والاعتقال والجوع والحرية المطلقة امام الاسئلة المصرية ( من اين والى اين ؟ ) التى اصبحت تفرز في جلد البشر بعد ان كانت من نوع القلق الفلسفى واليتافيزيقي الذى علاه الصداد كل هذا جعل الشعر ضرورة ملحة كالخبز والماء والعلب المحفوظة التى كان يعيش عليها الشعراء بعد المحنة !

وبدا الحوار النقدي مع الاسلاف ، وسؤال النفس وحسابها . وبحث الشاعر عن اتجاهه وطريقته في ديوان لاحق لنفس الشاعر هو « رسائل المطر Botschaften des Regens » او في قصائد كارل كروولف Karl Krolow (١٩١٥-) تحولت القصيدة الى اداة لا غنى عنها ، سكين او فتاحة علب محفوظة . انها تستخدم في غرض حيوى او يومى ، دون ان يكثر الشاعر في كثير او قليل بقيمة ما ينتج ، بل دون ان يسأل نفسه ان كانت له قيمة على الإطلاق . فالشاعر الذى تألم وجاع واهين في معسكرات الاسر والاعتقال والسخرة ، وراح يلتقط أعواد القش او ادوات التعذيب والعصى التى ضرب بها ليصنع منها آلة موسيقية يعرف عليها او زخرفة تعزبه عن الجمال الذى حرم منه - هذا الشاعر لن يبالى بقيمة ما يكتب . لقد تخلى عن طموح سلفه القديم ودعاواه العريضة وأعلامه الضخمة ، ورد الشعر الى وظيفته البدائية عندما كان مرتبطا بشروحات الحياة الأولية ارتباط الأخ باخوته ، وعندما كان ينثر رموزه وعلاماته السحرية في حقل التجربة البشرية الضيق الحدود . انه لا يحلم بانشاء اسطورة او سرد حكاية لانه يرمى الأخطار المحدقة به من كل ناحية . اقصى ما يتطلع اليه ان يتمتع لنفسه بتعاويذه السحرية ليحميها من الخطر المباشر الذى يهدده . انها ليست حكايات او اساطير يروها للآخرين ، ولا هو يفسى نفسه بالتعاس الكلمة العذبة الرنين او اللحن الموسيقى الصافي - كما كان يفعل آباؤه من الرومانتيكيين الجدد أو الرمزيين مثل رلكه وجورجه وهسه... الخ - وليست القصيدة التى يفرغ اليها من قبيل السحر لانه لا يبالى ان خرجت تعاويذه وتمتاعه لنفسه كما تخرج مهمات الآلات الصاخبة او نشيج الأطفال الجيعاء او اصوات الاطلال المتداعية في المدينة المحتضرة ...

ومع هذا فان الشاعر اذا كان لا « يسحر » ولا « يطرب » فهو لا يحرم نفسه من حرية اللعب . ها هو ذا واحد من اشعر ابناء الجيل القديم - وهو **كرستيان مورجنستيرن** (١٨٧١ - ١٩١٤) Christian Morgenstern يستنكر على بنى وطنه ما اتهمهم به نيتشه من « الجدل الوحشى » فيبحث بنماذجه العجيبة في « اغاني المشقة » (١٩٠٥) Galgenlieder عبثه البريء العميق الساحر . وها هو ذا **يواخيم رينجلناتز** (١٨٨٣ - ١٩٣٤) Joachim Ringelnatz يستسلم لخراطه العذبة الفاحشة التى تنبت من حياته الشريدة البائسة ، فاذا بالجدد على لسان **جتر جراس** (١٩٢٧ -) Gunther Grass **وفولفجانج فايراوخ** (١٩٠٧ -) Wolfgang Weyrauch **وهانز ماجنوس انسز برجر** (١٩٢٩ -) Hans Magnus Enzensberger **وفالتر هولر** (١٩٢٢ -) Walter Hollerer وغيرهم يصلون بالمغامرة الى مداها ، ويلجأون للصور والمعاني القديمة لا يبرز تفاهتها وعدم جدواها ، ويلعبون او بالاحرى يعشون بالهيل والاساليب الفنية الموروثة ليزيدوا التأثير حدة والوعى يثقل وتوترا .

ولعل اهم الوان هذه المخاطرة او هذا اللعب او هذا التجريب ان يكون هو اكتشاف « العادبة » التى تأسست اثناء الحرب الاولى وبعدها بقليل ، او بالاحرى اعادة اكتشافها من جديد ، مع التخلي



عما كان فيها من تهويلات وبهلوانيات وبرقعات لفظية، والحرص على ما يمكن أن تقدمه من طاقات تجريبية هائلة . والتفتت الأنظار إلى الشاعر والرسام والنحات هانس آرپ Hans Arp ( ١٨٨٧ - ) الذي كان من أوائل مؤسسي الحركة، وبدأ الشباب يتأثرون به في قصائد التجريبية وبزيميله كوت شفيتر Kurt Schwitters ( ١٨٨٧ - ١٩٤٨ ) . وما زالت هذه التجارب تجري اليوم على قدم وساق ، وتهدد بكسر رقبة الشعر والغاء الشاعر نفسه من القصيدة . ولهذا فسوف نقف عندها بعد قليل وقفة قصيرة .

٣ - ولا يمكننا أن نتحدث عن الشاعر الألماني بعد الحرب الثانية بغير أن نلفت نظر القارئ إلى جوهر هذا الشعر نفسه وطبيعته في هذا القرن ، وما بقي منه بعد الحرب أو بعد ساعة الصفر . إن الشعر الألماني - كما يقول الشاعر الكبير كارل كروloff - (٢) كان دائما من وحى الساعة . وعكس على طريقته الجانب الوقوف المحدود بالظروف السياسية والاجتماعية، فبدأ بدونه موقوتا ومرهونا بظروفه - ولم يكن الاتصال من طابع القصيدة الألمانية فيما مضى من تاريخها ، ولا اظن أنه كان طابعها في أي أدب من الأدب . لقد كان دائما شعرا يتسم بالجهد والعناء ، لا يطرף طرفة حتى تستهلك ، ولا يتصل بالتراث حتى يعلن عليه القطيعة - أي أنه كان مرهونا بظروف بلده ومبدعه في أغلب الأحوال . لهذا فقد الهدوء والاستقرار اللازمين لتطوره في مرحلة معينة من تاريخه - ولهذا أيضا بتحتم علينا أن نرصد موقفه وردود فعله على الأزمات التي هزت وطنه في سنوات ١٩١٤ و ١٩١٨ و ١٩٣٣ .

كانت القصيدة تهرب من مواجهة الأزمة ، أو تنقل رد الفعل إلى عالم جمالي منعزل . ربما لأنها تعودت على انماط معينة من ردود الفعل لم تستطع أن تخرج عليها أو تتخلص منها ، فلم تلبث في كل أزمة واجهتها أن عادت إلى نفسها ولاذت بوجدتها . يؤكد هذا أنها عندما حاولت أن تخرج من عزلتها التقليدية - كما حدث مثلا في بداية الحرب العالمية الأولى - تفجرت لفترة محدودة ، فبدت محمومة ، مسرفة في الشطط والجموح ، وشوهت نفسها بنفسها . وشعر التعبيريين الذين اشرنا إليهم إشارة عابرة فيما سبق مثل واضح على هذه الهزة المفاجئة التي استنفدت امكانياتها وكشفت عن عجزها، فانطلقت شعلتها المشبوبة في فترة قصيرة كعمر الزهور ، لقد عبرت قصيدتهم عن صرخة نبيلة متاجعة بالعاطفة الصادقة - ولكن لم يلبث الشلل أو الموت أن ران عليها وأخمد أنفاسها ، وكان نجاحها السريع كان السبب في اخفاقها السريع .

ولعل هنا سببا آخر لهذا التوقف المفاجيء الذي يعترض الشعر الألماني في معظم مراحل تطوره . ذلك أنه - شأن الشعر في كل الأدب - يصدر عن اناس متوحدين مع أنفسهم ، عن طاقات متفرقة تميل إلى التصادم والتصارع أكثر مما تميل إلى الانسواء تحت لواء حركة أو مدرسة متجانسة ، ( وما أكثر الحركات والمدارس في تاريخ الأدب الألماني بوجه عام ، وما أكثر ما كانت تلتئم للشرق ، وتحشد لتتفصم ! ) ولهذا فتدريكون من الأنسب أن نتحدث مثلا - في سياق الكلام عن تطور هذا الشعر حتى أواخر الثلاثينيات - عن شعراء تعبرين مثل توكال وهيلم وبين (٤) . وبرزت في المرحلة الأولى من تطورهم ، بدلا من الحديث عن حركة تعبيرية

(٣) كارل كروloff ، الشعر الألماني بين سنتي ١٩٤٥ ، ١٩٦٥ مطبوعة على الآلة الكاتبة . مؤسسة بين الإم

دون تاريخ .

Karl Krolow ; Deutsche Lyrik 1945-1965 s.1 (Inter-Nationes O.J.)

(٤) راجع مزيدا من التفصيل عن هذين الشعراء الكبيرين في كتابي السابق عن التعبيرية .

عامة تنكر لها معظمهم او فقد الصلة بها ، أو لجأ الى احضان القصيدة السياسية مثل **يوهانس بيشر** ( ١٨١١ - ١٩٥٨ ) ، **Johannes Becher** أو مات أو لاذ بالصمت أو آثر الانتحار .

ولكن اصابة القصيدة بالشلل بعد انطفاء الحركة التعبيرية لا يعنى انها توقفت . لقد ظلت باقية ، وإن كان البقاء لا يعنى الحياة . اخذت تجتر أيامها أو تحملها على ظهرها ، ولم تجد القدرة أو الشجاعة على التجربة والمغامرة ، وسقط معظم أصحابها الذين لم يهاجروا من وطنهم ضحية الفاشية . والتيار الوحيد الذى نجا من هذا المصير وتثبت بالراية بعد احتضار التعبيرية هو شعر الطبيعة - ( وقد كان التفنى بالطبيعة الجلييلة الغامضة من أبرز ملامح الشعر الالمانى ، فناريخه يرجع الى أكثر من مائتى عام ، منذ أيام **البرشت فون هالر** ( ١٧٠٨ - ١٧٧٧ ) بل من أيام **بروكيس** ( ١٦٨٠ - ١٧٤٧ ) حتى أيام **جوت** ( ١٧٤٩ - ١٨٢٢ ) و**هكزلين** ( ١٧٧٨ - ١٨٤٢ ) و**ايشيندورف** ( ١٧٨٨ - ١٨٥٧ ) والشاعرة العظيمة **آنيته دروسته** - **هيلز هوف** ( ١٧٩٧ - ١٨٤٨ ) . هرب الشاعر اذن من جبروت السلطة أو تعاسة الواقع الى معبد الطبيعة ، وراح يداوى جراحه او يلتمس النجاة من الرعب والوحشية أو يتزود منها بالابيان والعزاء . ولا شك ان شعر الطبيعة هو الشعر الوحيد الذى استطاع أن ينقل نفسه من الكارثة الشاملة ، فبقى وحده في الميدان ، وتلقفه المحافظون العظام فنوعوا فيه ووسعوا آفاقه .

والحافظون يتمتعون دائماً بطول العمر ، ويجيدون « المحافظة » على انفسهم في أسوأ الأحوال . لقد لجأوا الى عزلتهم أمام الضرورة القاسية ، وعكفوا على شعر الطبيعة الذى لم تفكر يد الارهاب في مصادره أو احرقه ، وبدلوا وجههم في الإبقاء على قصيدة الطبيعة فلم يطمحوا الى تغييرها وتجديدها ، واعتصموا بسطح الماء بينما كان طوفان التجديدات الثورية يزحف على الأبواب !

والعجيب أن الذين بداوا بعد سنة ١٩٤٥ فى إرساء القصيدة الألمانية على أساس جديد كانوا من الأسماء المعروفة التى تتمتع بالاحترام والتقدير . وقد حظيت مجموعاتهم التى صدرت بعد الحرب بنجاح كبير وأقبل عليها القراء انما اقبال . نذكر من بينها « يوم القضب Dies Trae للكاتب القدير **فيرنر بيرجنجرين** ( ١٨٩٢ - ١٩٦٤ ) **Werner Bergengruen** ، و « عقيدة البندقية » **Venezianisches Credot** لـ **لودلفون هاجلشتنجه** **Rudolf Hagelstange** ( ١٩١٢ - ) . وكان فى ذلك الحين موهبة شابة تسمى على الدرب المحافظ ، وإن قدمت شهادة نادرة على قدرة الشعر على المقاومة ، ( وقد صدرت المجموعتان الاخيرتان فى سنة ١٩٤٥ ) .

٤ - وبينما كان شعر الطبيعة عند المحافظين والمجددين يعضى في طريقه الى التطور ، وكان شعر « المحنة والاطلال » - وهو رد فعل عاطفى مباشر للحيرة والباس والغوض والدھول الذى جاء في أعقاب الحرب - قد خبا وانطفأ في حوالى سنة ١٩٤٨ ، طرات على القصيدة الألمانية بعد سنة ٢٩٥٠ تغيرات شاملة كانت في مجموعها أقرب الى روح المغامرة الجسورة . كان بعض هذه التغيرات من وحي الساعة ، وكان بعضها الآخر ثائراً ومحاكاة للشعر الاوروبى الزاحف ، سواء منه الشعر الايولى أو العقلى المحض ، أو الشعر اللدوينيزى (٥) الذى يقترب من يتابع الخيال وغياهب العقل الباطن والاحلام والكوابيس ، أو الشعر السياسى المتزعم .

( ٥ ) راجع عنهما فى ٢٤٤ الى ص ٢٤٨ من كتابي عن الشعر الحديث .

ولعل اول من يخطر على البال في هذا المقام شاعران كبيران كان لهما تأثير ضخم على مجموعة من الشعراء الذين يمارسون نشاطهم في هذه الأيام ، وهما **جو تفريد بن** ( ١٨٨٦ - ١٩٥٦ ) **Gottfried Benn** و **برتولد برشت** ( ١٨٩٨ - ١٩٥٦ ) **Berthold Brecht** . اما **جو تفريد بن** - الذى ولد ومات في برلين وكان طبيباً لأمراض الجلدية والتناسلية - فقد سطع نجمه وتوهج في سماء الشعر الالمانى المعاصر حتى أوشك أن يطغى كل من عده ، وأثر بقصائده ومحاضراته ومقالاته تأثير السحر أو تأثير المخدر على الأجيال الشابة والمخضمة جميعاً ، وبدأ لفترة طويلة وكأنه قد احتل مكان الشاعر العظيم ولكنه . كان بن قد رحب بالنظام النازى في بدايته وتوهم أنه سيخلص بلاده من الجمود والعقم والعمدية ، فلما تبين خطاه الرهيب لزم الصمت اثنتى عشرة سنة بعد صدور « **قصائده المختارة** » **Ausgewählte Gedichte** سنة ١٩٣٦ . ثم ظهرت « **قصائد الساكنة** » **Statische Gedichte** في سويسرا سنة ١٩٤٨ معلنة عن عودته الى الادب بعد غيبة طويلة .

واختتم بن نشيدها وبالبحرى نشيجه الشعرى العظيم في الفترة الواقعة بين سنة ١٩٤٩ - حين اصدر ديوانه الطوفان النشوان - **Trunkene Flut** وسنة ١٩٥٤ عندما ظهرت مجموعته « **لحن ختامى** » **Apreslude** قبل موته بسنتين وقصائده « **الأيام الاولى** » **Primare Tage** التى ظهرت سنة ١٩٥٨ بعد وفاته .

ولعل المجد الذى حظى به « **بن** » في هذه السنوات التأخرة التى وصفها بالمرحلة التعبيرية الثانية في حياته كان نتيجة نوع من سوء الفهم . فقد خلت قصائده الأخيرة من ذلك الوهج الشاذ الذى تميزته به اشعار رجل كتب قبل ذلك بثلثين أو أربعين سنة أدق وأغرب شعر عرفه ذلك العصر .

كانت قصائده التى ظهرت بعد الحرب قد فقدت كثيراً من العنف والتحدى الذى تميز به : الكلمات ذات المعانى المتعددة الطبقات والمستويات ، والاصطلاحات العلمية والحضارية المختارة من بحر ثقافى فياض ، والأساطير والرموز المستمدة من روح البحر الأبيض المتوسط .

**سحر « بن »** القراء فترة طويلة . ولكن السحر عمره قصير . فلم تلبث الأجيال الشابة أن تحررت من موهبته الخطرة ، وطفط عليه اسماء أخرى أخذت تقدم للقارئ صدق التعبير وشجاعته ولا تبهره بسحر الالفاظ الغريبة المخدرة . ولعلها أيضاً أن تكون قد انصرفت عن كثير من القيم الفنية والروحية التى تنتمى للقرن التاسع عشر والتى كانت لا تزال باقية في اعمال « **بن** » .

٥ - اما **برشت** (١) فكانت شهرته أكثر اصراراً وأشد عناداً من « **بن** » الذى مات قبله بأسابيع قليلة في برلين . ولم تات هذه الشهرة وحسب من أعماله المسرحية التى غزت مسارح العالم في الشرق والغرب ، ولا من نظريته عن المسرح الملحمى التى دعمها بكتاباتة النقدية المديدة ، بل جاءت كذلك من قصائده التى كتب لها طول العمر ، لأنها ارتبطت بموقف فكرى وأخلاقي صلب لا يلين . وهذا هو الذى يجعله الشاعر الوحيد بين شعراء وطنه الذى لم يضعف

(٦) اود أن احيل القارئ الى كتابي « **قصائد من برتولد برخت** » دار الكتاب العربى بالقاهرة ١٩٦٧ وبه دراسة عن حياته وشعره وعدد كبير من عيون قصائده ، وإلى مقالى عن المسرح الملحمى المنشور في مجلة الآداب البهوئية عدد نوفمبر ١٩٧٢ .

انتاجه ولم يتغير أو ينقطع منذ أن هاجر منه سنة ١٩٣٣ وراح على حد قوله « يغير بلداً ببلد كما يغير حذاءً بحذاء .. » كان قبل هجرته قد بلغ مكانة مرموقة في الأدب ، ثم أنضجته سنوات التجوال والعداب ، وصارت لفنه أكثر اقتصاداً وإيجازاً ، وتوارت لهجته التعليمية أو كادت ، واكتسب وجهه الأدبي قنصاع الحكيم الشرقي الماكر الحزين ، وشغلت الحياة الأدبية بمسرحه كما شغلت بقصائده الملتزمة الهادئة ، ولعلها استظل مشغولة به بعد أن تضاعل تأثير « بن » وخيت هالة السحر التي شغلت من صبعته الفنية الباهرة .

وشعر « برشت » يخلو من الكلمات الضخمة ، حتى ليوشك أن يحلونا من الشعر نفسه بمعناه التقليدي ( أو بالأحرى بكل أمراضه البرجوازية ! ) ونحن نظم برشت أن قلنا أن شعره سياسي ، وقد نصفه لو قلنا أنه في مجموعته شعر نقدي أو موضوعي أو عقلاني . نضرب لهذا مثلاً بأحدى قصائده التي يتحدث فيها أحد سكان الغرف المؤجرة في المدينة الكبيرة إلى إحدى الأشجار التي تنمو في فناء البيت الذي يسكن فيه . أنه يخاطبها كما لو كانت تمثل نظاماً يستبعده وينبذه وينفيه . فالشجرة هنا « ملك » صاحب البيت . والشاعر يكلمها ويتذكر أسلافه الذين عاشوا مع الطبيعة في مودة والفة ، واستطاعوا أن يتحدثوا عنها أو معها حديث الجيب الحبيب . أما هو فتفصله عنها مسافة البعد . ولا بد أن يخاطبها باحترام ! ومعنى هذا أن الواقع الذي يحيا فيه الشاعر يحدث فيه شيء أهم ، شيء يعنيه أكثر مما يعنيه كل العواطف التقليدية التي نسميها شعراً . أن مجرد اعتبار صاحب البيت أن الشجرة ملك له ، وإثبات حقه المطلق في التصرف فيها يفضيه ويستفزه للهجوم عليه ، وموقفه هو موقف من يرفض أن يغمض عينيه على الفظائع التي ترتكب أمامه ، ويأبى السكوت على نظام فاسد أو الهرم منه إلى نظام آخر لا يقل عنه فساداً وزيفاً . فليواجه إذن هذا النظام ويمسك الثور من قرونه ، بدلاً من الفرار إلى نظام لقوى أو فني متضخم بالكلمات الطنانة والعواطف الكاذبة . ولكن شعره أداة النظر الموضوعي والعقل البارد المصقول كالسيف ، وليجتث به أدغال المبالغة والعدوية المسمومة والزيف ! .

و « برشت » في الحقيقة يمثل مشكلة بالنسبة للنقد الحديث . فالحكم الموضوعي عليه في هذه المرحلة التاريخية يكاد يكون مستحيلاً ، لأن أعماله التي تركها بعد وفاته لم تنشر كلها بعد ، ولأن موجة التحمس له أو السخط عليه لم تنحسر إلى اليوم ، كما أن موقفه من التطبيق العملي للاشتراكية في النظام الذي عاش سنواته الأخيرة في ظلّه وموقف هذا النظام منه لم يتضحاً كل الوضوح . هذا إلى أن الموضوعية التامة المطلقة ( وهي فيما أظن تكاد تكون مستحيلة في الأدب أو في غيره من الفنون والعلوم ) تتناقى مع مصمم انتاجه والفجائية منه . فنحن إن امتدنا الشقاق بين مذهبه النظري وبين الممارسة العملية وحاولنا أن نحسب له أو عليه ظلمناه في الحالين ، لأنه سيكون في الحالة الأولى مثالياً أو « يوتوبياً » بغير نزاع ، وسيكون في الحالة الثانية مروجاً أو داعية للمذهب أو نظرية تجعدت في مرحلة معينة من مراحل تطورها واعتبرت هي نفسها يفيرورة تجدها واذابة للوجه . ونحن مضطرون في الوقت الحاضر على كل حال إلى التفرقة بين القيمة الفنية التي تنطوي عليها أعماله ، وهي قيمة لا شك فيها ، وبين النظرية أو المذهب الذي دأب عليه . « وليس من حقنا على أية حال أن نتشكك في إخلاصه الدائم للاشتراكية وجوع الكادحين والفقراء والمضطهدين في كل مكان وزمان .

... كما كان من الطبيعي أن يؤثر شعر « برشت » الملتزم على المواهب الشابة . أصبحت القصيدة عنده دموه سياسية تهم الرأي العام ، سلاحاً للكفاح في سبيل العدل والتقدم والسلام ، أداة

للفعل والثورة والتغير . واستقبل الناس في الشرق والغرب نموذج المستغفر المتحدى بالفضب  
أو الترحيب ، وتلقف الشباب منه الكرة فساروا في موكبه ، وأن تحرر معظمهم من «إيديولوجيته»  
وجددوا مصطلحه ومقصده إلى حد كبير . ولكنه ظل في نظرهم قدوة رفيعة للفعل والكفاح . نذكر  
من بين الذين تأثروا به فولفجانج فايرأوخ ( ولد سنة ١٩٠٧ ) الذي سبقت الإشارة إليه . وهو  
شاعر وكاتب تمثيلات اذاعية اتمس كل انتاجه بالالتزام الوامى والنقد العنيف للعصر ، والنظر  
للقصيدة كسكين تقطع وتحسم وتغير ! (٧) تلمس هذا في كل مجموعات الشعرية ابتداء من « رحمة  
الحظ » ( ١٩٤٦ ) وقبرة وصقر ( ١٩٤٨ ) و« نهاية وبداية » ( ١٩٤٩ ) إلى « مكتوب على  
الحائط » ( ١٩٥٠ ) و « غناء لكى لا نموت » ( ١٩٥٦ ) (٨) . ولنذكر له على سبيل المثال  
أحدى قصائده التى تعبر عن تيار القصيدة الملتزمة . وعنوان القصيدة هو « شكوى » :

لانى اشعر بالخوف ، اريد يا سادة هذه الأرض  
ان اقدم اليكم هذه الشكوى :  
انا رجل صغير ، وأنا غبى ،  
لهذا ارجوكم ، آه ، ألا تسيثوا بى الظن  
لانى اسألكم ، ماذا تفعلون بنا .  
هل فكرتم في سعادتنا جميعا ؟  
السعادة ، ايها السادة ، شئ ضئيل ،  
انها صحيحة ديك ، انها فراشة .  
السعادة هى الليل بأغانيه ،  
عندما يردد الرجل والمرأة صرخته .  
انها النهار ، عندما يلعب أطفالنا ،  
وهى الصبى ، والعجوز التى يرضيتها العمل إلى حد الموت .  
السعادة هى الذهاب إلى المدرسة ، هى التجوال ،  
هى شذى العمل ، وعفونة السعاد .  
ايها السادة ، السعادة هى مرور الأعوام ،  
هى دخان الفليون وصيد الأسماك  
السعادة يا ايها السادة فوق العروش البعيدة ،  
هى كذلك عذابنا نحن الملايين ،  
عندما تلد نساؤنا المساكين الأطفال ،  
وعندما نرقد على الفراش ساعة الاحتضار ،  
ويرسلنا الموت الناعم للشيطان .

( ٧ ) كما يشهد على هذا عنوان المجموعة الشعرية ( قصيدتى هى سكينى ) وقد استعارت منه هذا العنوان  
الذى لا ينسى .

Lerche und Sperber

Von des G luckes Barmherzigkeit

Gesang und nicht zu sterben Ende und Anfang An die Wand Geschrieben

( ٨ ) وهى على الترتيب :

السعادة أيها السادة هي العالم كله .  
 والعالم ، أيها السادة ، رائع الجمال ،  
 اتوسل اليكم أن تتسلقوا إحدى القمم ،  
 وتهبطوا إلى أعماق الوديان ،  
 تطلعوا للسماء في شهر مارس وهي في شدة الشحوب ،  
 للسماء في شهر مايو وهي صافية خضراء ،  
 انظروا النحلة والدب ، إلى آخر ما هناك ،  
 فكل ما ترونه ، وإن يكن هو التراب ،  
 فهو ، إن اذنتم ، ترابنا . يا أيها السادة العظام (١) .



وكل ما كتبه الشاعر النابـه **هانز ماجنوس انسـنـز برجر** ( ١٩٢٩ - ) وتأثر فيه تأثراً واضحاً ببرشت ينبع من نفس الإحساس برسالة الشعر الذي يجب أن يكون عوناً على الفعل ، كما تقول عبارة الوار . صحيح أنه لا يلتزم بنظام فكري ( أو أيديولوجية ) معينة ، أو حزب سياسي محدد ، ولكنه لا يزال يتحدى المجتمع - البرجوازي البليد العنيد بنوع خاص ! - ويشيره ويستفزه ويحركه ، ولا تزال القصيدة في أغلب الأحوال أشبه بمنشور ثوري ، أو خطاب مهرب من غياهب السجون ، أو كتابة على الحائط ( لنذكر قصيدة لبرشت بهذا العنوان : هم يطلبون الحرب ، والذي كتبها ، قد سقط صريعاً ! ) . وقد شاع هذا النوع من القصائد من منتصف الستينيات عند شعراء مثل : **فولفديتريش شنوره** ( ١٩٢٠ - ) **Wolfdietrich Schnurre** الذي عرف كذلك بقصصه القصيرة الناجحة ، والشاعرة **كريستا راينج** ، والشاعر النمساوي **أريش فريد** ( ١٩٢١ - ) **Erich Fried** ( الذي ترجم اليوت ودبلان توماس ) والشاعر **ستيفان هرملين** ( ١٩١٥ - ) **Stephan Hermlin** الذي تأثر بالتيار السياسي في الحركة السريالية الفرنسية ، وبخاصة الوار ، كما عني بترجمة شعر الزوج الأمريكيين . **وجورج ماورد** **Georg Maurer** ( ١٩٠٧ - ١٩٧١ ) و **فرانز فيمان** ( ١٩٢٢ - ) **Franz Fuhrmann** وغيرهم من الشعراء الذين يعيشون في ألمانيا الديمقراطية .

ولنقف وقفة قصيرة عند الشاعر أريش فريد ، بقدر ما تسمح المادة الشحيحة التي بين يدي عنه . وهو يعبر عن الشعراء الذين يواصلون تراث برشت ، ويجندون فنهم من أجل الحرية والسلام ( واحد دواوينه المتأخرة التي سمعت عنه ولم يتبحر لي الاطلاع عليه عنوانه « وقتينام و . . . » ) وتميز بلغة جريئة تعتمد على تداعي الكلمات والابحاث والتلاعب بها ، كما تتميز بالابحاز الشديد الذي يجعل البيت الواحد أقرب إلى الإشارة الموحية أو المثل المركز . وقد وقع في

( ١ ) عن ديوانه « مكتوب على الحائط » ، هامبورج ، دار نشر روفولت - وقد أخذت القصيدة من مجموعة منتخبة من الشعر الألماني في العصر الحاضر ، اختارها الشاعر فيليب فيزه وقدم لها وظهرت ضمن مجموعة كتب كلام المشهورة سنة ١٩٥٧ ، ص ٢٢٩ - ٢٤٠ .

Deutsche Lyrik der Gegenwart, eine Anthologie. Zweite Auflage. Herausgegeben und eingeleitet von Willi Fehse. Stuttgart, Reclam, 1957. S. 239-240.

يدى بمحض الصدفة منذ سنوات قليلة اعداداد مجلة اشخراكية (١٠) يحررها الأدباء  
التقدميون الساخطون ، الذين يجمعون بين الالتزام السياسي والتجريب المستمر في لغة  
القصيدة . وسأنتقل اليك قصيدتين تعرفنا احدهما بهذا الاتجاه العام ، وتقدم لنا الثانية  
شهادة حق وانصاف من شاعر لم « تمنعه الدعايات المفروضة » من ادانة الوحشية الاسرائيلية .  
واليك القصيدة الاولى بعنوان « نادي الصحافة » وستلاحظ اللهجة التعليمية الواضحة ، والفكرة  
المنطقية التي تتحول الى شعر رقيق ، والسخرية المرة التي تؤثر بالهمس أكثر من الضجيج :

ابحث عن اصدقاء  
يشاركوك  
رأبك  
ان الامر يستحق هذا

ولو وجدت  
انهم ليسوا  
من رأبك تماماً  
وان الامر يستحق

ان تضحي بشيء  
من رأبك  
لكي تتفق معهم

ستكون الصداقة  
أمتن وأوثق  
عن طريق  
هذا التقارب

ان التسلط بالرأى  
أضعف  
وأقل نفعا  
من الاتحاد

هل كان لك  
رأى  
في يوم من الأيام ؟

أما القصيدة الثانية فعنوانها « اسمعي يا إسرائيل » (١١) ، ويبدو ان الشاعر تابع أخبار

( ١٠ ) عنوان المجلة التي يحررها ميخائيل كروجر وكلاوس فاجنباخ وهو :

Tintenfisch, Jahrbuch fur Literatur, Berlin 1968, Number I.

( ١١ ) نشرت القصيدة في العدد الثامن ، لسنة ١٩٦٩ ، من مجلة « الأدب » القاهرية المحتجة ، ولم أجد بأساً من  
اعادة نشرها في هذا السياق .

المدون وشاهد بعض صوره - ورأى كيف تباهى أعداؤنا من اللصوص المسلحين « بشجاعتهم » ، فتحرك ضميره الأدبي والانسانى وكتب هذه الأبيات :

عندما كنا مضطهدين  
كنت واحداً منكم  
كيف أظن كذلك  
بعد أن اضطهدهم غيركم ؟

كانت امنيتكم  
أن تصيحوا شعباً بين الشعوب  
واليوم أصبحت  
كالشعب الذى سفك دماءكم

ذهب الذين قسوا عليكم  
وبقيتم  
أو ما زالت قسوتهم  
تعيش اليوم فيكم ؟

صحتهم بالمهزومين :  
« اخلعوا احذيتكم »

كمثل كبش الغداء  
طاردتهم في الصحراء

في جامع الموت الكبير  
كانت صنادلهم رمالا

لكنهم لم ينحنوا  
لم يركعوا مثل الضحايا

اثر الأقدام العارية  
على رمال الصحارى  
سيبقى بعد أن تمحى  
آثار قنابلكم ودباباتكم .

٧ - ولعل من الأفضل الآن أن ننقل من هذا الحديث الذى لا يخلو من التعميم الى القصائد نفسها . ان الشيعر في حركة دائمة وتحول لا يعرف الراحة ولا الاستقرار ، والكلام عن المدارس والحركات والاتجاهات أمر نفضطرا اليه من باب التبسيط والتنسيق . ومن أصعب الامور ان نفرض على الشعر في عصر أو مرحلة معينة شكلاً ثابتاً أو قالباً جامداً . ولذلك يحسن ان نتحدث عن « القصيدة » بدلا من الحديث عن « الشعر » ، وأن نعرض في أثناء ذلك لبعض الشعراء البارزين بشيء من التفصيل . ولهذا سنتناول قصيدة الطليعة ، والحب ، والقصيدة التى تميل الى التجريب أو اللعب ، لكى نتأمل في النهاية ظلال الصمت التى خيمت عليها ...



**الطبيعة :**

كان **اوسكار ليركه** ( ١٨٨٤ - ١٩٤١ ) Oskar Loerke هو النبع النقى الذى تدفق منه شعر الطبيعة الذى بلغ ذروته فى منتصف هذا القرن . ولقد صدر ديوانه الاول « تجوال » Wanderschaft فى سنة ١٩١١ ، ثم ظهر ديوانه الثانى « موسيقى بان (١٢) » ابان الحرب العالمية الاولى سنة ١٩١٦ ( وقد صدر اولاً بعنوان « قصائد » ثم ظهر بالعنوان المذكور سنة ١٩٢٩ ) ولم يلبث النقاد ان احتفوا به وقدروا رعايته لتراث شعرى عريق . بل لقد قال احدهم ان الطبيعة ثبتت وجودها فى شعره ، وهو قول يصدق عليه وعلى كثيرين ممن ساروا على دربه - ومن اهمهم صديقه القرب **فيلهلم ليمان** Wilhelm Lehmann ( ١٨٨٢ - ) الذى وصعه بانه « طبيعة عظيمة .. » .

واخص ما يميز شعر الطبيعة عند « ليركه » انه ابعد عنه شخصيته الفردية ، واداح الوجود من تدخل ذاتية الشاعر ومثله واحزانه وافراحه ، وترك هذا الوجود يتحدث مع نفسه ويحاور نفسه . وقد كان ابعاد الفردية عن الشعر شيئاً جديداً فى ذلك الحين ، وبخاصة بعد التعبيرية التى جعلت العالم يبدأ من الفرد ( كما قال احداً قطبها وهو **فرانز فيرفل** Franz Werfel ) وهذا هو ما عبر عنه « ليركه » نفسه عندما قال انه يهتم بالاستماع الى « غناء الأشياء » أكثر مما يهتم بسماع صوته .

هكذا أصبحت « التجربة » طبيعية . وتحسرت الذات من المبالغات التى كانت تخنق انفاسها ، وعكفت الطبيعة على نفسها واصبح الانسان جزءاً يستمد الحياة منها ، واتجهت الابعاد المكانية والزمانية نحو مركز حسى واحداً تحاول القصيدة ان تثبته وتكشفه .

صار للطبيعة وجود سحرى ، واصبح هم الشاعر ان يجمع المكان والزمان والأشياء فى لحظة الحضور الألى ، وأن يضم الانسان فى نسيج المخلوقات الطبيعية . ولهذا سميت هذه الحركة الشعرية باسم « الطبيعة السحرية » وتميزت كما قلت بتجردها من الفردية والذاتية ، بحيث أصبح واجب الانسان ان يصمت « لى يترك الكون يخلق نفسه » . ولعل هذه الأبيات التى كتبها « ليمان » ان تعبر عما نريده بالطبيعة السحرية :

كلمنى كما تكلم الشجرة النخيلة ،  
غن أنت غنى ، يا سرب الزواجر !  
القدم والذراع حرف رفيف الأوراق ،  
وتعلم بها أحلام المصافير .

ولنضرب مثلاً لشعر الطبيعة السحرية من قصائد « ليركه » نفسه ، لنلمس بانفسنا كيف حاول بكل جهده ان يتخلص من عبث « العواطف الغريبة » ، وكيف ازدحمت قصائده بالتفاصيل النباتية والحيوانية والمعدنية المزهقة ، وران عليها هدوء وصمت واتزان يوشك ألا يجعل فيه

---

( ١٢ ) Pansmusik وبأن هو اله الرعاة فى الأساطير اليونانية القديمة ، ثم أصبح بعد ذلك اله الكون بأسره ( والكلمة فى اليونانية تعنى الكل ) . هذا وقد ولد « ليركه » فى بروسيا الغربية ومات فى برلين بعد ان عمل سنوات طويلة فارتاً أو فاحصاً للانتاج الأدبى لدى الناشر فيشر ، مما اتاح له رعاية عدد كبير من الشعراء والكتاب وتشجيع الحياة الأدبية .

مكاناً للإنسان - يقول في قصيدته « **الجبال تنمو** » من ديوانه « **نفس الأرض** » Atem der Erde ( ١٩٣٠ ) :

لكن غير بعيد ترف الغابة بأجنتها الكثيرة  
كانها موكب الملائكة ، وقد حجبتها غابة أقدم عمراً ،  
ومن تحت أجنتها السفلى  
تحرك غابة الغد جناحيها .

ما أعجب الأزمنة هنا ، طبقة فوق طبقة ،  
أهله بالنبات والحيوان ، وهى تحصن فى الحيوان والنبات ،  
وتعرف نفسها فى " - وأنا لا أسأل -  
مملكة الحيوان والنبات .

ورقة تهوى ،  
صقر يرتفع من بين أشجار البلوط :  
ما هى بعلامة شر يمكن تأويلها  
بل هى شعورى الأخير الصريح

الذى حرم النطق كما حرم الحب ،  
فى اللسن (١٣) يتردد نغم الصخر الجرد  
أنا لا أسأل ، لكن الجواب تعطيه  
مملكة المعادن التى فى .



هنا يتكسد صمت الحيوانات فوق صمت المعادن والنباتات ، وتسود الدهشة التى يفترب  
فيها الإنسان ويعجز عن الحوار ويكاد يفنى فيما حوله . صحيح أن « **الأنثى** » لا تختفى تماماً من  
القصيدة ، ولكن طبقات الطبيعة الخارجية تكتم أنفاسها أو تجعلها طبيعة أخرى . انظر اليه وهو  
يتحدث فى ديوانه « **موسيقى بان** » عن اكتئاب الجسد فى الليل ، فيصفه بأنه ليل يدوب فى  
البرودة ولا يقوى على تحريك الظلمة ولا على تحريك دمه الفاتر الثقيل ثم يسأل :

ما هى الأنثى إذن ؟  
القدمان كالجبال التى ترى من بعيد ،  
شديتا القربة والثقل ، لا استطيع تحريكهما ،  
القلب كالوعاء الوحيد (١٤)  
تفصله عنى أميال كثيرة موحشة .

( ١٣ ) اللسن هنا جمع لسان والمقصود به اللسان الصخرى الذى يمتد فى البحر .

( ١٤ ) المقصود هو الوعاء الذى يستقبل ماء المطر .

اعرف :

أن اليد تفوس في غابة من الفحم ،  
الجبين يحمل عاصمة باهرة الأضواء  
فوق قدمي ينام ثلج القطبين ،  
وتحتهما يبتلع البحر الدوامات .

سوف لا أخشى شيئاً ولا أفقد شيئاً  
وسارقد بلا ألم ولا جوع  
وسأعرف ما تعرفه الأجنحة العظيمة  
وأرف على نجم مع سائر النجوم .

• • •

هنا نجد ما عبر عنه « ليركه » في قصيدة أخرى بقوله : « بعيداً تنام منى القدم واليدان ،  
على صدر شبحي ترفقان » . فالأنا الفردية أصبحت شبحاً تجسم الكائنات الطبيعية فوق  
صدره . إنها لا تعبر عن نفسها من خلال الشجر والصخر ، والنجم والنهر ، وإنما تدوب فيها ،  
تصبح لحظة من تاريخ الغابة والصخرة والنهر ، والعناصر والنبات والمعدن والحيوان . وهي  
تعبر عن نفسها حقاً ، ولكنها توشك في نفس الوقت أن تتلاشى وتفنى وتدوب .

ولنقرأ قصيدة أخرى من أجمل وأشهر قصائد « ليركه » ، لنرى كيف يفوس الإنسان أو  
الكون الصغير في الكون الأكبر . إنها قصيدة « قبر الشعاع » ، وهي إحدى « قصائده المختارة »  
التي ظهرت في برلين سنة ١٩٥٤ :

في الصباح الباكر رايت أمامي على عتبة الباب  
حيث يجتث الفلاح في الظل الرطيب الأعشاب ،  
رايت أشواك الصباح النارية  
تشتد وتقود أضواء بغير حدود .

الرب ينعم بالفراغ .  
أما الآخرون فكتب عليهم أن يعضوا الى تعب النهار ،  
وكتب على الرقاد  
تحت اقدام الريح الحزين الثورار .

عندما تعود الكرمة العجوز ،  
الكرمة السوداء متربة ودافئة ،  
يوقظني هذا الايمان على الدوام :  
ياك والنشيج ، فالقفر لن يصيب الاله .

• • •

هذا شعر يظل - ان جاز التعبير - فوق الأرض او تحتها . انه يعيش في طبقاتها ، وينبض مع كل كائن يتنفس أو لا يتنفس فيها . غير أن هذه النظرة الكونية ستختفي بالتدرج من قصيدة الطبيعة ، وبخاصة عند « قبلهم ليمان » الذى يمكن أن نقول انه يعيش على الأرض بعينين مفتوحتين تدركانها وتستوعبانها . وسيزداد هذا عند غيره من الشعراء فيتسع الأفق ، وتنتطلق المغامرة محقة في الفضاء ، ويمعن الشاعر في التخلي عن ذاته ، ويكثر من الحديث غير المباشر ، برموزه وعلاماته وإشاراته الهامسة التى توشك أن تصبح نوعاً من الكتابة الهرمولوجية عند « جنتشر آيش » Günther Eich الذى سنتحدث عنه بشئ من التفصيل .

حدث اذن نوع من التطور بعد « ليركه » ، وارتفعت أصوات المواهب الجديدة فدفعته الى منطقة الظل . وانتهى الانبهار السحري بالطبيعة النباتية والحيوانية ليحل محله الاغراق في التفاصيل الجزئية والواقعية - حذر الاغراق في الكلمات « الشعرية » والعواطف الذاتية ! أصبح الشاعر هو « حافظ الواقع » و « مدير التفاصيل » ، وأصبح الشعر تصويراً لأعراس المادة وأفراحها . . وراح « ليمان » يدعو الى هذا الشعر المعنى بالتفاصيل الموضوعية والواقعية ، ويبين انه هو طريق الخلاص من اعباء الفردية وأمراض الذاتية، ويؤكد على سبيل المثال في احدى محاضراته أن « سلسلة صغيرة من العلامات يمكنها أن تتحكم في قوة امتصاص بعض التفاصيل الدقيقة ، لى تعى ظواهر أخرى متعددة الأبعاد والمستويات . هذا الاقتصاد والإيجاز في القصيدة الناجحة هو دليل العمق والنظام (١٥) .

ورؤية « ليمان » للشعر والحياة قريبة من رؤية « ليركه » صديق عمره . وقد عبر عن هذه الرؤية بتعبير اخذه عن جوته وهو « النظام المتحرك » او « النظام الرن » *Bewegliche Ordnung* . وليس هذا النظام شيئاً محدداً ، ولا هو شئ يثبت الظواهر أو يقيدھا ، وإنما يشير الى قانونها الباطن الذى يتجلى في علاقتها المتبادلة مع غيرها من الظواهر . والشاعر يعكس هذا النظام الرن في مجال مشابه هو مجال اللغة . فلوتصورنا سرباً من البط البرى يطير على هيئة شكل مخروطى فلن يكون هذا شكلاً مجرداً منعزلاً عما حوله ، وإنما يتحدد بمقاومة الهواء ، وحركة الاجنحة التى تجدف في الرياح ، وتجانس اتجاه الطيران . هذه الصورة المعبرة عن النظام المتحرك المرن الذى يسرى على كل الظواهر الطبيعية تستدعى صوراً أخرى شبيهة بها ، من حركة السفينة في البحر الى زحف الجيش في ميدان الحرب . وهى كذلك شبيهة بالنظام الذى يتجلى في اللغة والصور والاستعارات . وما على الشاعر الا أن يحاكي ذلك النظام الطبيعي محاكاة آمنة ، ويعكسه في قصيدته التى ينبغى بدورها أن تكون نظاماً نابضاً بالرونة والحياة . .

ويتجلى التوافق الأمثل بين مرونة الظواهر الطبيعية ومرونة اللغة في الاسطورة والحكاية

( ١٥ ) انظر للشاعر الكبير كارل كروولوف كتابه «القيم» جوانب من الشعر الألائى المعاصر » ، ميونيخ ، سلسلة كتب « لست » ، ١٩٦٦ ، ص ٤٠ ، وهو يقسم المحاضرات الست التى القاها بجامعة فرانكفورت ( على الماين ) سنة ١٩٦١ بدعوة من كرسي فن الشعر بها ، اذ تموت هذه الجامعة ان تدعو أحد الكتاب أو الشعراء المشاهير لاقاء بعض المحاضرات على طلابها من الفن الذى عاش له وابتدع فيه ، واود ان اسجل عرفاني ودينى الكبير نحو هذا الكتاب الذى استمعت به في كثير من اجزاء هذا البحث .

Karl Krolow ; Aspekte Zeitgenössischer deutscher Lyrik.  
Munche, List Bucher, 1963. S. 40 ff.

الخرافية ( أو الحدوتة ! ) . فليست هذه صرراتعكس نظاماً ثابتاً جامداً ، بل تعبر عن نظام يتحرك ويتغير ويتحقق باستمرار . والقصيدية فيما يرى ليمن تعكس الاسطورة كما تعكس القطرة البحر . ولكنها لا تكتفى بهذا ، وانما تسعى على الدوام الى التكامل والكمال . ولما كانت حركتها تتم في مجال اللغة ، فان العلاقات تدق وترهف ، والروابط تشف وتلطف ، ونقاط التماس تتباعد وتخف (١٦) .

تخلص الشاعر اذن أو حاول على الأقل أن يتخلص من نفسه ومن الشعر بمفهومه التقليدي ، ولكنه كتم أنفاسه بيديه ، وطرد نفسه بنفسه من القصيدة ، وتضخمت قائمة التفاصيل فاختنقت القصيدة في غابة الألفاظ الخضراء . . . ننظر في شيء من شعر ليمن لنرى فرحة الحواس ونشوة القرب من الأشياء . ومعظم قصائده لا يقدر على فهمها أو نقلها الا عالم في النبات ، أو ضليع في مصطلحاته وفنونه . ولما كنت لا ادعى شيئاً من هذا ، فقد نخرت لك قصيدتين من شعره لم تكونا في حاجة الى علم لا ملكه أو معاجم متخصصة لا تقع تحت يدي ! اليك أولاً قصيدته (( فرحة القمر )) :

الفسق يقرب مطلع القمر ،  
العالم يبزغ من الاكتئاب  
ويخاطر بمحاولة أخرى  
بعدما أوهنه النهار .

الحياة التي ضاعت قديماً  
توهب لي من جديد  
بعدما استحمت في النور الوديع  
مع جسد ديانا (١٧) الشاب

اعضائها رطبة كالأوراق .  
ان حاولت أن أذنو للعناق ،  
لا تسمح لي غير أشجار الحور  
ان أمسها كأنفاس الليل والظلام .

لكنها تشكر اللقاء  
وترف على جنبي .  
ارتفع القمر في الاعالي  
وأنا لا أخشى الانتهاء !



( ١٦ ) انظر الكتاب الذي سبقت الإشارة اليه لكارل اوجست هورست : الأدب الألماني في القرن العشرين ، ص ١٢٠ - ١٢٢ .

( ١٧ ) ربة الصيد عند الرومان ، وتقابل اريتميس في الاساطير اليونانية .

وهذه قصيدة أخرى بعنوان «وصفية صيف» ، تعبر عما يتحلى به الشاعر من الحكمة والتقوى والإطمئنان :

اجعلنى جميلاً ، قبل أن أغيب ،  
هكذا قال نهار الصيف .  
لتنثر الوردة الحرير  
وليكن زخرفها الآخر .

ومثل هذا الكفن  
حكه بخيط نحيل .  
ولتدع دودة قر  
لفزل هذا النسيج .

ان بددتنى الرياح  
فما تجوز الشكاة  
دع شاعرا مجهولا  
يردد الابيات

• • •

هكذا راح « ليمان » يتغنى في دواوينه المختلفة (١٨) بالحياة الطبيعية والنباتية ، وازدحمت قصائده بالتفاصيل الجزئية الموهقة حتى أوشكت الطبيعة أن تثار لنفسها فتطرد الشاعر نفسه من القصيدة ! .

كذلك فعلت الشاعرة « إليزابيث لانجيسر » Elisabeth Langgässer في قصائد أبراج النجوم Die Tierkreisgedichte ( ١٩٣٥ ) ، فأصبح شعرها أشبه بدغل كثيف تشابكت فيه الزهور والأشجار والنباتات التي لا حصر لها ، والتفت حول القصيدة حتى خنقها . وتحولت القصيدة إلى فهرس مفصل من أسماء لا آخر لها ، وغلب عليها التكرار والملل والإسراف الشديد . ووقع الشاعران تحت اغراء التجريد من الذات حتى استغفلت الطبيعة بنفسها وجثمت بحيواناتها ونباتاتها على أنفاس الشاعر ! .

ولكن هذا لم يقض على قصيدة الطبيعة ، فقد كانت من القوة والإصالة والفنى بالرئى والمسوع والمحسوس بحيث تعمّر طويلا . وحاولت الشاعرة لانجيسر ان تجد لقصيدة الطبيعة مخرجا ، فحولتها الى قصيدة مسيحية او كاثوليكية ونشرت مجموعة منها في ديوانها الاخير « رجل الخفرة والوردة » Der Laubmann und die Rose الذى ظهر في خريف سنة ١٩٤٧ ، أى قبل موتها بثلاث سنوات . ولكن هذه المحاولة باءت بالفشل ، وعانت القصائد الطويلة المضنية

Antwort des Schweigens

Der Grune Gott.

Entzucker Staub.

( ١٨ ) وهي على الترتيب : « جواب الصمت ( ١٩٣٥ )

و « الرب الاخضر ( ١٩٤٢ )

و « الغبار النشوان ( ١٩٤٦ )

ولم يكف بعد ( ١٩٥٠ ) Noch nicht genug Abschiedslust ومتعة الوداع ( ١٩٦٢ )

من أرهاق الخيال وزحام التفاصيل ، حتى باتت الطبيعة أشبه شيء بعيدان حرب تكسدت فيه الجثث والأشلاء ! .

هكذا وصلت قصيدة الطبيعة الى طريق مسدود ، وأصبح عليها أن تجد نفسها أو تلوذ بعزلتها أو تخلد الى الصمت . لقد استطاعت أن تملأ فراغ الشعر الموحش أو أرضه الحرام المهجورة بعد انتهاء الحرب ، كما استطاعت أن تتغنى بالطبيعة الساحرة ، وتنتثر في سماء الشعر « اقواس قزح » مفعمة بالصور والالوان والانغام الصافية والأشكال النقية ، وتحافظ على التوازن بين الموضوع والاداء ، وتكتفئ من غلواء الفردية وامراف « العواطف الغبية » ، وتقتصد في اللفظ وتبعده عن المبالغة والتحويل - ولكنها استسلمت من ناحية أخرى لأغراء التفاصيل الطبيعية المضنية حتى انتقمت الطبيعة لنفسها كما قلت وطردت الانسان من القصيدة ، أي طردت الشاعر منها ! .

وفقدت القصيدة التوازن الذي وجدناه عند « ليركه » بين الانسان والطبيعة، وتحول التشاسب الهادئ بين الموضوع والشكل الى برنامج أدبي جامد ، ومنهج صارم متزمت . وبدأ الشاعر كالسائر في متاهة نباتاته وأدغاله وغاباته ، وتعدليه أن يرجع للواقع والانسان ، أو يلتقي بالشعر العالمي الذي بدأ يطرق الأبواب بعنف ويطلب الدخول بعد طول حرمان ! أضف الى هذا أن صدمة الكارثة المفجعة كانت أقوى من هذا التيار الهادئ المتواضع ، كما كانت المشكلات الجديدة أعنف من أن تغتنم بالقيم الجمالية الصافية ، والأشكال الفنية المحكمة ، والأساليب الكلاسيكية الوقورة .

استمرت قصيدة الطبيعة التي جدها ليمان واليزابيث لانجيسر حتى ماتت هذه الأخيرة سنة ١٩٥٠ . واستمر أصحابها القدامى في السير على الدرب كل حسب قدرته وطاقته . ولكن الأصوات الشابة لم تلبث أن أدركت ضرورة إعادة النظر في شعر الطبيعة والريف والغابة وفصول السنة . وصعد أصحاب هذه الأصوات في الدفاع عن قصيدة الطبيعة ، واستطاعوا أن يبقوا بعيدا عن الاعين طوال اثني عشر عاما من الارهاب . كان منهم جورج فون دير فرينج Georg Von der Vring ( ١٨٨٩ - ) وجورج بريتنج Georg Britting ( ١٨٩١ - ) وريتشارد بيلنجر Richard Billinger ( ١٨٩٣ - ) الذي تطفل عليه شعراء « الدم والارض » النازيون وفسدوا شعره وشوهوا مقصده - وكان منهم أيضا جنتي آيشي Gunther Eich ( ١٩٠٧ - ١٩٧٢ ) الذي سبقت الاشارة اليه وسنحدث عنه بعد قليل بشيء من التفصيل - وكارل كروولف Karl Krolow ( ١٩١٥ - ) وبيتير هوخل Peter Huchel ( ١٩٠٣ - ) وأودا شيفر Oda Schaefer ( ١٩٠٠ - ) ثم جاء بعدهم جيل أصغر سنا نذكر من أهم وجوهه هينز بيونتيك Heinz Piontek ( ١٩٢٥ - ) الذي كان ديوانه « المهر » Die Furt ( ١٩٥٢ ) أول ما ظهر من دواوين الشباب وأهمها ، وثلثة مجموعة أخرى « علامات الماء » Wassermarken ( ١٩٥٧ ) ومجموعة ثالثة للشاعر سويسري هو ريتيه برايمباخ R. Brämbach ( ١٩١٧ - ) بعنوان « عمل اليوم » ( ١٩٦٠ ) . ثم فوجئت الحياة الأدبية بوهبة خارقة جاءت من الشرق ، إذ ظهر للشاعر القاص « يوهانيس بويروفسكي Johannes Bobrowski ( ١٩١٧ - ١٩٦٥ ) مجموعتان رائعتان هما « زمن زرماتي » Sarmatische Zeit ( نسبة الى منطقة زرماتيا في برومبيا الشرقية ) ( ١٩٦٠ ) و « بلد الظلال ، أنهار » Schattenland Ströme ( ١٩٦٢ ) جلبتا المجد والشهر ، وأعادتا قصيدة الطبيعة التي استهلكتها الصنعة الفنية والمبالغة المضنية الى

أصالتها الريفية الساحرة ، فاكتملت ملامح الوطن الذي نعت منه وعذاباته ، وعبرته عن موهبة نضرة لم تربكها تعقيدات المذهب والبرامج الفنية . وابتعد شعر الطبيعة الجديد عما يمكن أن نسميه شعر الطبيعة المطلق ، ونفض عنه سأم « الطبيعة الساحرة » ، واتجه إلى الالتزام بالواقع الحي والإنسان الخرب المملب . بل لقد نفذت إليه بعض أفانين الهوس السريالي والعبث الدادى ( كما نرى مثلاً عند **جنتز زويرنى** » بيانوشتوى للكلاب » و**ديتر هوفمان** في « إبروس في الشجر الجبرى » ) .

لن يمكننا بطبيعة الحال أن نقف عند هؤلاء الشعراء كلا على حدة ، وإن كانوا يستحقون دراسات مستقلة لا يتسع لها المجال . ولكن لا بد من وقفة قصيرة عند واحد منهم بعد اليوم من أعلام الشعر المعاصر في بلاده ، ومن وجه الأدب البارزة التي أصلت « التمثيلية الإذاعية » كنوع أدبي معترف به . والشاعر الكاتب الذي نعنيه هو **جنتز آيش** الذي استطاع مع غير من أبناء جيله الذين ذكرت لك أسماءهم أن يستفيدوا من خير ما قدمته قصيدة الطبيعة على يدي ليركه وليمان وأن يتجنبوا الوقوع في عيوبها وإخطائها . وكان أول ما تعلموه منها هو الاقتصاد في اللفظ ، والبعد عن العواطف المسرفة ، وتجريد القصيدة بقدر الإمكان من الأنا الفردية للشاعر ، والقرب الحميم من الموضوع المحسوس ، وتنقية التجربة ، وصفاء الشكل .

وإذا نظرنا في شعر « آيش » وجدناه يميل إلى الإيجاز في اللفظ إلى حد الاكتفاء بالإشارة وإيراد العبارات المألوفة ، ولمسنا روح الحكمة الصينية التي تفيض على كل أعماله ( وقد كانت انغاس هذه الروح الحكيم المقتصدة تردد أيضاً في قصائد ليركه وليمان ، حتى لقد صرح هذا الأخير بأنه كان دائماً من المعجبين بشعراء الصين الكبار ، وأنه تعلم منهم واستلهمهم ، وتمنى يوماً أو قدر له أن يعيش في الصين في عهد حضارتها الزاهية ! ) .

غير أن الطابع الذي يميز شعر آيش عن سابقيه هو أنه بدأ يدخل ذاته في القصيدة ، وأن وجب الاحتراس في هذا القول والتنبيه إلى أنها في الحقيقة ذات محايدة أو غير شخصية . انظر إلى هذه القصيدة التي جعل عنوانها « **نهاية صيف** » :

من ذا الذي يحب أن يعيش بغير عزاء الأشجار !

ما أطيب أن تشارك في الموت .

خُصِدَ الخوخ ، ولَمَّار البرقوق اكتست ألوانها

بينما يسمع خريف الزمن تحت أقواس الجسور

أسرّ يأسى لوكب الطيور .

إنه يحسب نصيبه من الأبد في هدوء

(هـ) ولد جنتز آيش سنة ١٩٠٧ في ليبوس على نهر الأودر ، ودرس القانون والأدب الصينية في جامعات برلين وفيزج وبريس ، ثم تفرغ للتأليف والكتابة الحرة منذ سنة ١٩٣٢ واشترك في الحرب العالمية الثانية وفنى فترة في معسكرات الأسرى الألمانية . وهو متزوج من القصاصة الألمانية إيزه أيشنجر Ilse Aichinger وقد تولى في الأيام القليلة الماضية قبل أن يبدأ العام الجديد . ولقد تشيلته الإذاعية « أحلام » Trauma ( ١٩٥٢ ) ساعة ميلاد هذا الفن الأدبي الذي أسهم الكاتب في تأصيله وأصبح الآن من أحب الفنانين إلى قلوب الناس وأكثرها انتشاراً وقد ترجمها صديق الدكتور موسى عبد الرؤوف إلى العربية ولم يتمكن من نشرها بعد .



المسافات التي يقطعها  
ترى على أوراق الشجر كالتقهر المظلم ،  
حركة الاجنحة تلون الثمار .  
معنى هذا ان نتعلم الصبر .  
قريباً تنزع الاختتام عن كتابة الطيور ،  
تحت اللسان يستعذب طعم الفينيج (١٩) .

• • •

هنا نجد القصيدة مقتصدة في التعبير ، شديدة الميل الى الاحتباس في اللفظة الى حد  
الخوف من تسمية الأشياء ! وهذا هو اسلوب آيش في شعره وتمثيلياته الاذاعية وخواتمه :  
الاشارة المركزة ، والرمز الذي يحتمل عدة تأويلات ، والعبارة التي تكاد ان تتحول الى نقش  
مختصر او رسالة مكتوبة على جناح طائر ، والصورة المكثفة البسيطة التي تشير الى واقع  
خفى وراء الواقع المرئي والملموس ، والعناية بالمسائل الفلسفية والدينية والاخلاقية التي  
تؤرق انسان العصر . لم يكن ابدا من الشعراء الكثرثرارين ، بل حرص كل الحرص في شعره ونثره  
على اكبر قدر من الدقة والاحكام والتعقل والزهد . تجد هذا في واحدة من اولى قصائده واشهرها ، اذ  
اصبحت نموذجا « كلاسيكيا » لما يسمى بادب ساعة الصفر او ادب الخراب والاطلال الذي قلنا  
انه جاء في اعقاب الحرب مباشرة . لنقرأ هذه القصيدة التي كتبها آيش سنة ١٩٤٥ ووضعه لها  
هذا العنوان الدال « جرد » :

هذه هي قبعتي  
هذا معطفي ،  
هنا ادواتي خلقتني  
في كيس من القماش

• • •

علب محفوظة :  
طبقي ، كوبي ،  
في الصفيح الابيض  
حفرت اسمي .

• • •

حفرت هنا  
بهذا المسمار الثمين  
الذي اخفيه  
عن العيون النهمة .

• • •

( ١٩ ) عملة ألمانية تساوي المليم عنقنا Pfennig .

Inventur ( ٢٠ )

في كيس الخبز  
جورب من الصوف  
وأشياء أخرى  
لا أبوح بسرّها لأحد ،

• • •

اجعل منه مخدّة  
بالليل تحت رأسى ،  
لوح الورق هنا  
يبنى وبين الأرض

• • •

أحب الأشياء الى :  
أنبوبة القلم الرصاص  
بالنهار تكتب لى إبياتاً  
فكرت فيها بالليل .

• • •

هذه مفكرتى  
هذه خيمتى ،  
هذا مندىلى  
هذا خيطى .

• • •

سار « آيش » في هذا الطريق من دواوينه الاولى مثل « أحواش نائية » ( ١٩٤٨ ) و « رسائل المطر » ( ١٩٥٥ ) الى مجموعاته الأخيرة مثل « الرجوع للوفائق » ( ١٩٦٤ ) و « مناسبات وحدائق حجرية » ( ١٩٦٦ ) ، وازدادت لفته كما قلت أيجازاً وتركيزاً حتى أوشكت الكلمات أن تتحول الى اشارات وعلامات . ولكنه مع هذا لا ينتهى الى التجريد ولا يقف عنده ، بل سرعان ما تتحول القصيدة فجأة من الرمز والصورالسريالية الى الواقع الملموس - هل معنى هذا ان شاعرنا نسى قصيدة الطبيعة التى نهل منها وعرف بها وجرى وراء البدع الجديدة الغريبة ؟ الواقع ان هذا غير صحيح . فلم يزل « آيش » هو شاعر الطبيعة ، ولكن بعين جديدة ومفهوم مختلف عن الجيل السابق . ولم تزل اللغة الحقّة في نظره هى التى يلتقى فيها الشيء والكلمة . ولكنها في نفس الوقت لغة تريد أن تنفذ الى سرالعالم الذى تاتى منه « رسائل المطر » ، وتتم فيه « القراءات الحاسمة في تحليل الحمام » . والشعر هو تجربة الاقتراب من هذا العالم وتطويق اسراره بالكلمات . ولهذا نجد الغضب يثور به في إحدى قصائده فيقول :

احملوا أخيراً هذا الطعام  
الذى لا وجود له ،  
وانزعوا السدادات عن المعجزات !

وليس هذا بالطبع هروبا من الواقع ، بل محاولة للاقترب من سره في هذا العالم الأرضي الذي نحيا فيه . لهذا أصبح شعر الطبيعة عنده ملتزما إلى أبعد حد ، أن جاز لنا أن نستخدم هذه الكلمة باشمع معانيها ، لا بالمعنى المحدود الملتزم الذي تردده بعض اللسان عندنا دون علم ولا احساس . انه شعر انسان يشارك معاصريه الآلام . وهو على حد قوله في خطبته التي القاها عندما احتفل بمنحه جائزة « بوشنر » الادبية المرموقة : « شعر مكتوب لاولئك الذين لا يسمحون بترتيبهم في نظام معين ، للمتوحدين وغير المنتهين ، للمجدفين في امور السياسة والعقيدة ، للساخطين لاعداء الحكمة ، للمحاربين في معارك خاسرة ، للحقوقي والخائنين ، للحالين التمساء ، للمزعجين ، لكل الذين لا يمكنهم ان ينسوا يؤس العالم حينما يكونون سعداء (٢١) » .

وقد عبر « آيش » عن هذا الالتزام في أعماله الاولى بلهجة خطابية او تعليمية تذكرنا « ببرشت » في مسرحياته الاولى المعروفة بالمسرحيات التعليمية . ويمكننا ان نستشهد على هذا ببضعة ابيات ينشرها بين الفصول الخمسة التي تتألف منها تمثيلته الاعلامية الشهيرة « (احلام) » (١٩٥٣) . وهي ابيات اريد بها ان تقلق المستمعين وتنبههم الى « الكوايس » المتربصة بهم حتى لا يستسلموا للاحلام الغبية السعيدة . تبدأ القصيدة التي تمهد للحلم الاول ( وهو يصور مجموعة من الناس حشروا في عربة مظلمة مقفلة ، يحسون بالاصوات التي تأتيهم من الخارج ولكنهم لا يعلمون الى اين المصير ) بهذه الابيات :

انني احسد كل القادرين على النسيان ،  
الذين ينامون نوما هادئا ولا يحلمون .

وتختتم بهذه الابيات :

انظروا الى الواقع : سجن وتعذيب ،  
عمى وشلل ، موت من اشكال عديدة ،  
الالم الذي لا شان له بالجسد ، والقلق الذي ينصب على الحياة .  
الارض تجمع التنهيدات المنبعثة من افواه كثيرة ،  
ومن عيون الناس الذين تحبهم يطل الدهول ،  
كل ما يجرى يهكم أمره ويعنيك .

وتقول القصيدة التي تسبق الحلم الثاني ( الذي يصور عجزا صينيا يشتري طفلا من ابويه ليمتص دمه ويستعيد الشباب ! ) :

تذكر ان الانسان عدو للانسان  
وانه يفكر في الخراب  
تذكر ان كوريا ويكيني لا توجدان على الخريطة  
بل في قلبك .

( ٢١ ) انظر في هذا مقال يودجن ب . فلان عن جنتر آيش وادبه : التمثيلية الاعلامية والشعر والنثر ، المنشور في مجلة « الجامعة » عدد نوفمبر ١٩٦٩ ص ١١٧٧ إلى ١١٨٨

Jürgen P. Wallmann ; Gunther Eich Und Seine  
Dichtung — Horspiel, Lyrik, Prosa in : Universitas, Nov. 1969. S. 1177—1188.

تذكر انك مسئول عن كل الفظائع  
التي تحدث بعيداً عنك .

• • •

ولكن لهجة « لا تناموا » و « استيقظوا لأن أحلامكم سيئة » و « لا تكونوا مريحين بل كونوا رملاً لا زيتاً في زحام العالم ! » - هذه اللهجة اختفت وحلت محلها لغة خالية من علامات التعجب ، وإن كانت أقدر على التأثير والنفاذ . إنه يتحدث الآن عن « تنهدات أولئك الذين يموتون جوعاً ، وعن الصرخة التي تهدم كل النظم ، والآمال الكاذبة في أن صرخات الملعدين يمكن أن تجعل المستقبل أخف . إنه يلتزم بالمعنى الإنساني الشامل كما قلّت ، بنفس « الحكمة الصينية » التي تكشف عنها قصيدة كهذه عن « الرجل ذو السترة الزرقاء » أو الفلاح البائس الذي يعمل - في كلّ البلاد وكل العصور - في صمت خالد :

الرجل ذو السترة الزرقاء ،  
العائد إلى بيته ، والفأس على كتفه ، -  
أراه خلف سور الحديقة .

• • •

هكذا كانوا يمشون مساءً في أرض كتمان ،  
هكذا يرجعون إلى بيوتهم من مزارع الأرض في بورما ،  
من حقول البطاطس في مكلنبرج (٢٢) ،  
من جبال الكروم في بورجند (٢٣)  
ومن بساتين كاليفورنيا .

• • •

عندما يضيء المصباح خلف ستار النوافذ ،  
احسدهم على حفظهم ، الذي لا يستطيع أن يشارك فيه ،  
على الأمسية العائلية  
بدخان المدفأة ، والقناعة ، وغسيل الاطفال .

• • •

الرجل ذو السترة الزرقاء يرجع إلى بيته ،  
فأسه التي وضعها فوق كتفه  
تشبه في الشفق الهابط بندقية -

• • •

( ٢٢ ) مقاطعة ألمانية على بحر الشمال .

( ٢٣ ) منطقة في شرق فرنسا تشتهر بزراعة الكروم .

قد تسأل مرة أخرى هل « آيش » شاعر ملتزم ؟ - لقد حير النقاد بالفعل في امر هذا الالتزام غير المألوف الذي يحتمل تأويلات عديدة. والسؤال على هذه الصورة يبدو غليظا وسخيفا . ولا يمكن أن يصل الى حقيقة فنه الذي يفلت من كل تأويل صريح . ان كل شيء في شعره يبدو واضحا ملموسا ، ولكنه ملفوف في غلالة شفافنة من الرموز والأسرار . لقد ابتعد عن الانفعال الكاذب ، والكلمات الطائنة ، واكتسبت ابياته مسحة من الحزن والزهة والمرارة التي تكسو وجه حكيم صينى طيب . انه في أعماقه انسان وحيد ، متواضع ، حبيس داخل ذاته . يحب الحقيقة أكثر مما يحب الجمال أو يشق به ، ويخفى احتجابه على نظام العالم أو بالأحرى على فؤاده ويؤسسه وراء الحزن والاكنتاب الذي يفلب على أشعاره الأخيرة . وهو في النهاية حزين بوجهه العقل الناصع والوعى الدقيق .

هل معنى هذا انه لم يعد شاعر الطبيعة الذي تغنى به في بداية عهده بالشعر ؟ - الجواب بالنفي . فما زال هو نفسه شاعر الطبيعة الذي يرقبها الآن من فوق قمة جبل عال . انه لا يكتب « أدبا » أو ينفث سحرا أو يدبج نظرية أو مذهباً لاصلاحها ، وإنما يحاول أن يكشف حقيقتها . هكذا تكون قصيدة الطبيعة قد تطورت على يديه الى الالتزام الشامل بالعالم والانسان . وخرجت عن حدودها الجمالية (أو بالأحرى الاستيقية!) القديمة الى الصدق بمعناه الفنى الرحب .



وتغيرت قصيدة الطبيعة مرة أخرى عند شعراء الجيل الجديد ، فدخلوا عليها عناصر سريلية ، وماوا الى التخفف والعبث واللعب باللفظ والصور والرموز ، مما سنجد أمثلة له عند الكلام عن القصيدة التجريبية أو قصيدة اللعب والتركيب . ولكنها ابتعدت على كل حال عن قيود القصيدة القديمة وقيمها وطموحها وسطحاتها المسرفة . ولا بد من التريث قبل الحكم على هذا التطور أو له ( فالصبر - لو علمنا هو أب كل فكرة أو فن أو شعر جدير بهذا الاسم ! ) .

فهل سيستجبه هذا التطور المذهل بالقصيدة الى التطل والتعزق ، أم سيصلها بثرات غنى من شعر الطبيعة يصعب أن نجد له مثيلا في أى أدب آخر ؟ .

لا بد من الانتظار !



### الحب :

الحب ... ماذا بقي من العاطفة الاليمية الخالدة في عالم خرب منها ؟ ماذا يفعل الشاعر الذى يأكل الجوع ويسكن بين الانتفاض بالحمامة الذهبية التى ترفرف بين ضلوعه ؟ بأى عين ينظر الى عروس السماء الرائعة البائسة التى تزف اليه كل لحظة وتمجره وتعلبه كل لحظة ؟ الا يزال في قدرته أن يغنى لها غناؤه الحلو العذب كما فعل آبؤه واجداده أم امتلأت قصيدته بالانشاز والأشواك وانعكست عليها صورة العصر الذى لم يعد عصر القلوب الخافتة والعواطف الدافئة ؟ .

حدثتك عن مبدا هام يصدق على الشعر الحديث منذ عهد بودلير ورامبو وما لارميه الى كبار المجددين فى القصيدة الاوربية المعاصرة ، وأعنى به الفاء « الأنا » واستبعاد النزعات الشخصية والعواطف الفردية وطردوها من القصيدة بكل سبيل ! فعادوا يبقون من قصيدة الحب بعد أن

طردت الذات من بيتها الطبيعي، وزال «الشخص» في مجتمع الجماهير والزحام ، وتحطمت القدرة على التوحد مع العاطفة التي كانت تعبر عنها قصيدة الحب التقليدية ؟ كيف يمكنها أن تواصل الحياة وتثبت قدرتها على البقاء ؟ .

اثبتت قصيدة الحب بالفعل قدرتها على الحياة . والنماذج العديدة التي نجدها في إبرة مجموعة شعرية مختارة أو النماذج القليلة التي ستقرأها بعد قليل تؤكد ما نقوله . غير أنها اضطرت أن تفسر طبيعتهما وتحيا في حدود الإمكانيات المتاحة لها والضرورات والواجبات الملغاة اليوم على عاتقها .

وأول ما يخطر على البال أنها تجد في البحث عن المحبوب ، والتماس الطريق إلى الحب المستحيل ! إنه يفلت منها في الزحام . وهي تخفي خصوصيتها الحميمة فتكتسى بأكثر من قناع . وتقاوم حياءها وحساسيتها باللجوء إلى « الموضوعية » ، والتخلي عن العواطف الكاذبة والانفعالات الصارخة ، والخضوع لقوانين التفتت والتغير والتشوه والآلية التي تطبع حياتنا العادية، بحيث تبدو في معظم الأحيان كأنها تؤكد عداها لهذه العاطفة القديمة الغالية ، أو تجاهد للتنفيس عن احساسها الفردي الذي لا تريد أن تبوح به حتى لا تنهم بالسذاجة . ولهذا تعكس قصيدة الحب قلق الشاعر الحديث وتناقض وجوده ، وتبدو أشبه بمسرح داخلي تتصارع عليه الاشباح . ولعل بعض النماذج تمكننا من توضيح ما نحاول الإشارة إليه ، وتسمعننا بعض الألحان التي تطلقها هذه القصيدة ، وتطلعننا على قيس ضئيل من جمالها القاسي الأخاذ . ونبدأ بأحدى قصائد « جو تغريد بن » المتأخرة - وقد سبقت الإشارة إليه - ومنوانها « ساعة زرقاء » ، ترف عليها ظلال من الحب بمعناه القديم ، لمحات من الجمال الساحر الفاتر ، من تهذبات ترستان لحبيبتة إيزولده ، وشكوى أورفيوس لعبودته الضائعة في ظلام العالم السفلي :

أخطو في الساعة الزرقاء المظلمة -

ها هو ذا المدخل ، الرتاج ينقلب

وفي الحجرة ( تبدو الآن ) حمرة على قم

وعاء ورود أخيرة - أنت !

كلانا يعلم أن تلك الكلمات

التي كثيرا ما قلناها للغير وحملناها إليه ،

هي بيننا الآن كالعدم ، وليس لها من مكان .

هذا هو كل شيء ، وهو كذلك الملمح الأخير .

نما الصمت بيننا وانتشر

وأخذ يملأ المكان ويفكر مع نفسه

- لم يأمل شيئا ولم يتعذب بشيء - في الساعة ( الزرقاء )

وعاء الورد المتأخرة - أنت .

راسك يتبدد ، أبيض ويريد أن يحمي نفسه

بينما تتجمع البهجة كلها على فمك

والإرجوان والأزهار

التي تندفق عليك من نبع الأسلاف

ما أشدّ بياضك ، تدين كآنك ستهنارين  
 كآنك تلج خالص ، وقد تجردت من كل الأزهار  
 أعضاءك وردات في بياض الموت - المرجان  
 فوق الشفاه وحدها ، ثقیل وكبير كالجراح .

ما أشد شعورك . تتكلمين عن شيء ما ،  
 عن سعادة السقوط والإخطار  
 في ساعة زرقاء ، مظلمة زرقاء ،  
 وعندما مرت ، لم يدرك أحد أنها كانت .

اسالك ، وانت ملك انسان آخر ،  
 لم حملت الى الورود الاخيرة ؟  
 تقولين الاحلام تنقضى ، الساعات تمر ،  
 ما معنى هذا كله : هو وأنا وانت ؟

كل ما يبدأ ، يريد كذلك ان ينتهى من جديد ،  
 كل ما تجرب - من ذا الذى يعلم على وجه التحديد ،  
 الرتاج يفلق ، ونصمت بين هذه الجدران  
 وهناك الغشاء البعيد ، عال وفي زرقعة السماء .



القصيدة تفيض بالانكئاب والتعب والحنين المظلم الذى يكسو قصائد « بن » الاخيرة . ان  
 لغة الحب فيها متأججة دافئة . ولكنه حسبى قتيلاً بين النور والظل ، أشبه بالوردة التى  
 وكى الاساطير اليونانية انها تزدهر فى العالم السفلى . وتزيد الثقافة الحلوة - التى تعجز  
 رجعة للأسف عن نقلها - من الحزن الهادى الكسير . كما تزيده الورود المتأخرة التى تجيء  
 موسمها ، وبياض الشعر ، والوان الأزرق الغامق والابيض والارجوان والازهار التى يلغها  
 صمت توحى به الكلمات والابقاع ، وكأنها تحاول ان تعيد ماضياً ذهب ، أو تحيى مشهد وداع لم  
 جيل الا فى ضمير الشاعر ..

فى القصيدة عاطفة لا تخطئ الاذن ولا القلب موسيقاها ، ولكنها تعرف كيف تنصير على نفسها  
 زهد والكتمان . والانا المدبنة حاضرة بغير شك ، ولكنها توشك ان تغنى وتلدب فى انا اخرى  
 شخصية ، او فى « جو عام » يشع من القصيدة كلها اشعاعات عديدة . ولو فتشنا عن الأنغام  
 نشأرة لسمعنا منها الكثير . ولو بحثنا عن العاطفة لوجدناها وراء غلالة من الهدوء والبرود  
 للامبالاة التى تعبر عن نفسها « بسعادة السقوط والأخطار » .

ومع هذا فالقصيدة غنية بالشجى والحسرة والشعور بالفتقدان والحرمان ، بمطافة تنتمى الى  
 ان ذهب وانقضى ولكنها تحاول ان تنهض من جديد فى عالم اشبه بجبانة هائلة : وهى تختلج  
 بمر شك من قصائد الحب التى كتبها جيل آخر بعد « بن » حاول ان يتحرر من الباطنية ويبين  
 استحالتها ، واتى بالعديد من عناصر الاغراب والإغتراب والبعد والصدود . انه جيل يؤيد

العجز المرير عن الاتصال بالمحبوب ، ويطلق باب الحب في حياء لكى يرتد عنه في الحال ! والشاعر يدخل العشاق والمحبين في افق أوسع وأكبر ، ويقوم بعملية « موضعة » - ان صحت هذه الكلمة - او تجريد ذهني للعواطف الفردية والكلمات التقليدية ليخلص نفسه ويخلصهم منها.

وتخطر على البال في هذا ألقام شاعرة أصيلة هي « انجبورج باخمان » (Ingeborg Bachmann) (ولدت سنة ١٩٢٦ في كلاجنفورت بالنمسا) . ان الحرية التي اتاحتها المفامرة الجريئة المتناهية في الصديق والامانة قد سمحت لشعرها ان يتطلق في رحلته اليائسة الى ارض الخيال ورحاب الكون الواسعة . والمجال الذي يرفرف فيه ليس هو الممكن بل المستحيل . اصبح من العسير ان تضع حدا فاصلا بين استحالة الحياة واستحالة الشعر . فبقدر ما تنداعى القيم الاجتماعية المألوفة ، بقدر ما يكتسب الحب قيمة مطلقة . اهي الرغبة في التعويض عن عالم موحش لا قيمة فيه ولا معيار ؟ - والى اين يفرغ الشاعر الذي يتنداعى فوقه الخطام ان لم يفرغ الى الحب يستغيث به ويستجير ؟ اليس هذا شيئا انسانيامفهوميا بعد كل كارثة تلم بالفرد او الجماعة ؟ الا نجد شاعرنا العربي بعد النكبة يفرغ الى صدر الحبيبة ليبكي زمنا بلا ابطال ، واياما بلا اعمال ؟ .

الحب المطلق اذن ولا شيء سواه ، الحب الذي يمتصم بقلته ويصر على حقه . وبهذا يثبت من جليده استحالاته . ان القمة التي يرقى اليها تكتشف عمق الهوة التي يتردى فيها . هبوطه الى الجحيم يعلمه ان اللعنة الابدية هي الصورة الوحيدة المقابلة للمطلق . وقد عرفت اللغة الشعرية هذا على يد كنهة الرمزية والتمتها . وبالاخص بالارميه - فحاولت ان تبلغ الصفاء والنقاء الخالص من كل شيء . وكل مادة لعلها تلمس المطلق ، ولكنها انتهت الى الصمت والعلم ! .

هذا هو حصاد المفامرة الأمينة اليائسة التي انطلقت فيها الشاعرة العظيمة انجبورج باخمان . لقد زهدت في كل الامكانيات المتاحة فلم تكتشف كواكبها الشعرية المتلألئة بالكلمات الشجيعة الناصعة الا عن الفراغ والعدم والمحال . وغاصت بشعرها الجليل المثقل بالرموز والأسرار في الهاوية فلم تجد في العدم والفراق والعزى والعذاب سوى اشارات كظلامم العرافين الى تلك اللانهاية التي لا تقوى الكلمات على التشبث بها او التعبير عنها . ولعل هذا هو الذي يجعلنا نحس عند قراءة شعرها كأننا نستمتع الى بكائية رتيبة لا تنقطع . لكنها بكائية على لسان نبي يقرع أجراس الخطر ، وان عرف ان صوته مبهيض في صحراء القلوب المقفرة من الحكمة والمحبة والايمان . نبي يريد للعالم ان يبدأ من البداية ، بعد ان غارت نجومه وفسدت نماره . لكن نهاية العالم او بدايته ليست في الحقيقة الا خفقة قلب او غمض جفن اذا قيست بالصوت الخالد الاتي من وراء الزمن ، الصوت الذي يتردد منذ الازل وسوف يتردد الى الابد ، لان لغة الشعر تتجاوب به دائما في اوقات المحن والنكبات .

لنتطرق للشاعرة اذن في مفامرتها الجسورة ، لا تبالي ان هوت الى الدوامة المظلمة او جذبتها الكواكب والأفلاك الى دائرة الدب الأكبر ! (٢٥) .

(٢٤) نأجج: ان شئت مقلابعتها وزيدا من قصائدها الرائعة في كتابي: « البلد البعيد » في فصل بعنوان « نداء الحب الأكبر » ( وهو عنوان اهم دواوينها ) ، القاهرة ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، ١٩٦٨ ، ص ٢٢٢ - ٢٢٣ .

(٢٥) إشارة الى ديوان الشاعرة الذي صدر سنة ١٩٥٦ بعنوان « نداء الدب الأكبر » Anrufung des Grossen Bären أما ديوانها السابق فهو « الهلعة » ( ١٩٥٢ ) Die Gestundete Zeit .



لنقرأ احدى قصائدها الرائعة لنرى كيف يتم التحرر والتجريد اللذان اشرت اليهما - في لغة نقية كلاسيكية الإيقاع والجلال : بعيدة عن البدع و«المودات» والرغبة في التجديد للتجديد . تقول الشاعرة في هذه القصيدة التي سميتها «**اشرح لي ، يا حب !**» :

قبعتك تهتز بهدوء ، تحبى ، ترف في الريح ،  
السحب تحب ان تلمس رأسك العاروة ،  
قلبك مشغول بشيء آخر ،  
فمك يحصل لغات جديدة ،  
العشب المرتعش على الشاطئ ينمو بكثافة ،  
الزهور النجمية يلفحها الصيف هنا وهناك ،  
تعميك الندف المتطايرة فترفع وجهك -  
تضحك وتبكي وتنهار ،  
ما عسى ان يحدث لك ايضاً ؟ -  
اشرح لي ، يا حب !



الطاووس يحرك ذيله بدهشة مهيبة ،  
الحمامة ترفع باقتها المصنوعة من الريش ،  
الهواء يفعم بالهدبل فيتمدد ،  
البط يزرق ، والأرض كلها  
تتزود من العسل البرى ، وفي البستان الهادئ  
احاط الفبار الذهبى بكل احواس الزهور .  
السبكة يحمر لونها ، تسبق السرب  
وتندفع من الكهوف الى حوض المرجان .  
العقرب يرقص في حياء على نغم الرمل الذهبى .  
الجعران يشم رائحة المحبوبة الفاتنة من بعيد ،  
لو لدى احساس واحد لشعرت ايضاً  
بان الاجنحة تلمع تحت ترسها ،  
ولتوجهت الى شجيرات التوت البعيدة !  
اشرح لي ، يا حب !



المساء يجيد الكلام ،  
الموجة تسحب الموجة من يدها ،  
في الكرمة ينتفخ العنقود ويثب ويسقط .  
ما اطيب الحزرون وهو يغادر بيته !  
الحجر يعرف كيف يثخن حجراً آخر !  
اشرح لي ، يا حب ، ما لا استطيع شرحه :

احتم على\* أن اقضى الأجل القصير المخيف  
وحيدة مع الأفكار وحدها  
لا أعرف شيئا يحب ولا أقوم بعمل محبوب ؟  
احتم على الإنسان أن يفكر ، اليس هناك من يفقده ؟

• • •

تقول : ان روحاً أخرى تعمل عليه .  
لا تشرح لى شيئا . أرى السمندر (٢١)  
ينفذ في النيران ،  
لا خوف بطارده ، ولا شيء يؤلمه .

• • •

حب من يعلنه العاشق بشفتين مضمومتين . عبارات تقريرية متجاوزة تقول كل شيء ولا نقول  
شيئا . ثناء على الحب ، لكنه منبعث من فؤاد جريح كتوم . حساب مع النفس يتعدى جهده عن  
التحسر والندم . حقائق متتالية تستعصى على كل تفسير . جهد عنيد يحاذر من الاقتراب من  
الآنا ويكتفى بلمسها من بعيد . جهد يمكنك أن تقول أنه كلاسيكي أصيل .

هكذا تعبر الشاعرة عن احساسها بالحب ونخطيء لو تصورنا أنها لا تصدر عن عاطفة  
صادقة على الرغم من تحاشيها الاغراق في العاطفة ! ب بحيث يصبح هذا الاحساس في النهاية  
قوة عليا غير شخصية ، تسيطر على كل شيء وتهمين على كل شيء . انها ترسم لوحات متتابعة  
في صورة تقريرية ومحادة كما قلت . وتروح تعدد معجزات الحب وتبشيد به في اشكاله  
المختلفة ، على نحو ما تعود الشعراء من اقدم العهود . تبدأ بالتجوال في بستان الحب ، وتقدم  
اعاجيبه واحدة بعد الاخرى ، وتنتهي بالشكوى الصامتة والحزن المتوحد . غير انه حزن غير  
شخصي كما قدمت ، سواء في شعورها به او تعبيرها عنه ، صادر عن قوة شعرية مستقلة  
تخلق الصور والرموز ، وتبدع الاستعارات والتشبيهات التي تنوب عن العواطف التقليدية  
المألوفة في قصائد الحب . ولهذا فليس غريبا ان تنتهي بهذه الأبيات المغفلة بالبعد والزهد والكتمان :

احتم على\* أن اقضى الأجل القصير المخيف  
وحيدة مع الأفكار وحدها  
لا أعرف شيئا يحب ولا أقوم بعمل محبوب ؟

هكذا تنجح الشاعرة في تقديم نموذج بدعي لقصيدة الحب الجديدة التي تشهد على استحالة  
الحب في هذا الزمن المعقد الجريح . قصيدة من أجل ما يمكن أن يقدمه الشعر الحديث ، كتبها  
شاعرة تعيش عصرها بوجودان كلاسيكي جليل ، وترفع عن البدع و « المودات » التي يبدو أنها  
لا تنتشر وتستفعل الا اذا غابت الاصالة الحقة ، وكثرت الببغاوات والطفليات التي لا تقول شيئا  
- اذ ليس لديها شيء يقال ..

• • •

ولنقرأ الآن قصيدة أخرى تضارع القصيدة السابقة في قوة اقناعها واعتمادها على الضميرة والتشبيه ، وان جاءت من قلم شاعر مختلف كل الاختلاف في المراجع والمقيدة والغاية ، وهو الشاعر والكاتب الأشهر برتولت برشت . تلك هي قصيدة « المحبين » التي تعد من قصائد الحب النادرة التي كتبها برشت :

انظروا الى طائري الكركي وهما يطلقان في دائرة واسعة !  
السحب التي ترافقهما  
بدأت السفر معهما ، عندما طارا  
من حياة الى حياة أخرى .  
على ارتفاع واحد وبسرعة واحدة .  
يبدو كلاهما شيئاً ضئيلاً  
بحيث يتقاسم الكركي مع السحاب  
السماء الجميلة التي يطلقان فيها ،  
بحيث لا يبقى أحدهما فترة أطول من صاحبه ،  
ولا يرى غير اختلاجه مع الريح  
التي يشعران بلبساتها وهما راقدان معا على مخدع الهواة !  
قد تغويهما الريح وتلقى بهما في العدم  
لكن لن يمسهما السوء .  
ما لم يتغير أحدهما او ينوى الفراق .  
ولن يبعدهما أحد عن كل مكان  
تهدهد الامطار او تدوى فيه الطلقات .  
هكذا يرفرفان بعيداً ، غارقين في الحب والهيام ،  
تحت وجهي الشمس والقمر المختلفين .  
الى اين تذهبان ؟ - الى غير مكان -  
ممن نهربان ؟ - من كل انسان .  
تساوون : منذ متى وهما معا يطيران ؟  
منذ وقت قصير - ومتى يفرقان ؟  
- سريعا .  
كذلك يبدو الحب سنداً للعشاق والأحياء ( ٣٧ ) .



في هذه القصيدة - التي اضاعت الترجمة إيقاعها وقافيتها الجميلة ! - يعمد الشاعر الى الهروب من واقع وحاضره المؤلم الى قناع اوستار يتخفى وراءه ويسقط عليه تصويره للحب

( ٢٧ ) تجد القصيدة في مجموعة مختارة من اشعار برشت بعنوان « قصائد واغاني » ، صدرت عن مكتبة نور كاسب ، برلين وفريكتلورت ، ١٩٦٥ ، ص ١٤٩ .  
Brecht ; Gedichte und Lieder, Bibliothek Suhrkamp, 1965 S. 149.

او رجاءه فيه او رايه في الدور الذى يمكن ان يؤديه . ان خيبة الامل في الحب الارضى ظاهرة ، ولكنها ليست خيبة الامل اليائسة المتعبة التى سلمت باستحالته بين البشر ، وانما هو حب اقرب الى المثل الاعلى ، وهو لا يخلو من نزعة التوجيه والتعليم . وقد يصعب على القارئ الذى لا يعرف شيئاً عن « برشت » ان يتصور انها لرجل نذر حياته وقلمه للدفاع عن عقيدة سياسية واجتماعية التزم بها وعبر عنها في كل ما كتب . وقد لا يصدق القارئ الذى يعرف انها له . . . ولكن القراءة الثانية تكشف ولو من بعيد عن تصور الشاعر لرسالة الحب وايمانه بان تضامن المحبين هو الذى يعينهم على مواجهة العقبات وتحدى الفطائع والامطار والطلقات . . .



ولكن قصيدة الحب عند الشعراء الجدد لا تقوم على هذا البناء العقلى المنسجم ، ولا تكتفى بالتححرر من الذات الفردية او اللجوء الى الاقنعة والتشبيهات ، وانما تبتعد كل الابتعاد عن المفهوم القديم للقصيدة العاطفية كنوع ادبى ، بحيث ينبغى علينا ان نتردد كثيراً قبل ان نسمى قصائدهم قصائد حب ! نلمس هذا عند « جنتشر آيش » و « كارل كروولف » و « باول سلان » ( ١٩٢٠ - ١٩٧٠ ) ، كما نلمسه عند شعراء اقل منهم سناً مثل هانز ماجنوس انسنز برجر ( ١٩٢٩ - ) وهلموت هيسنبولت ( ١٩٢١ - ) وجنتشر جراس ( ١٩٢٧ - ) .

لنقرأ اولاً هذه القصيدة من شعر آيش وهى بعنوان « حاضر » ( عن ديوانه رسائل المطر الذى سبقت الاشارة اليه ) :

اشجار الحور في شوارع ليوبولد  
ترى في ايام مختلفة ،  
لكنها خريفية دائماً ،  
دائماً اشباح شمس ضبابية  
او من نسج المطر .



اين انت ، عندما تمشين بجوارى ؟



دائماً اشباح من ازمة بعيدة ،  
في الماضي والمستقبل ؛  
سكنى الكهوف ،  
عصر الكهوف الابدى ،  
المذاق المر امام اعمدة الجبال ( ٢٨ ) ،  
وفنادق سان موريتز .  
الكهوف الكثيرة والاكوخ ،  
حيث تبدأ السعادة ،

( ٢٨ ) امبراطور روماني ( ٢٠٤ - ٢٢٢ ) حكم من سنة ٢١٨ الى سنة ٢٢٢ . ولد بمدينة حمص ، وادخل عبادة الشمس التى كانت منتشرة في سوريا الى روما . اسرف في المجون ومات مقتولاً .

السعادة الكئيبه .  
 فسقطه ذراعك ، الذي يستجيب لى ،  
 الارخبيل ، سلسلة الجزر ، وأخيراً اليم والأفوار ،  
 مجرد بقايا لا تكاد تحصى  
 من عدوية الاتحاد ،  
 ( لكنك من دمي ،  
 فوق هذه الأحجار ، بجوار شجيرات الحديقة :  
 والعجائر المدددين فوق المقاعد المتناثرة  
 وهدير الترام رقم ستة ،  
 شقائق النعمان ، حاضرة  
 مع قوة الماء في العين  
 ورطوبة الشفة - )

ودائماً اشباح ، تنسج لنا الأوهام  
 الغاء الحاضر ،  
 الحب الباطل ،  
 الدليل على اننا نأثرون ،  
 اوراق قليلة على اشجار الحور  
 حسبتها بلدية المدينة ،  
 خريف في البالوعات  
 والاسئلة المجابة عن السعادة .



كلمات موجزة وإشارات مقتضبة . لا اقنعة ولا أستار ولا هروب الى عالم التشبيهات  
 « الشعاعية » البعيدة ، بل مشاهد متكررة في حياة كل منا : « أين أنت ، عندما تمشين  
 بجوارى ؟ » - ولكنها تضعنا على الفور في « الجو » الروحي الذي تزيد القصيدة ان توحى به :  
 المصاعب التي تواجه الحب والمحبين ، استحالة الاتصال بين الانسان والانسان ، بطلان الأمل  
 وزيفه . وكل هذا في لغة طبيعية تجري على سجيته ، وتتحرك قلقية بين لغة الشعر ولغة  
 النشر . تحولت الانا الى صوته يتحدث بلسان انسان آخر ، يتحدث لنفسه ولكل من يهمله ان  
 يصل اليه صوته . او لعله لا يقصد بحديثه اى انسان ، وإنما يبدو كمن يقرأ من تقرير محايد ،  
 دون انفعال ولا اهتزاز ولا رغبة في التعبير عن عاطفة او تجربة خاصة . ولهجته هادئة جافة ،  
 ولكنها مرة قاسية . انها تبعد الأوهام الغالية ، وتعرض وجه الحياة الباطلة والحب المستحيل .  
 لقد خنق عاطفته بارادته ، وسجن ذاته بيديه فلم يفرج عنها الا في لحظات خاطفة كالبرق . انه  
 يعرف سلفاً ولا يخدع نفسه ، يعرف ان الحب هو اخص علاقات الناس ، شيء يوجهه غيرنا  
 ويرتبونه لنا ، من الماضي السحيق الى الحاضر الراهن الذي دخل في تخطيط بلدية المدينة ! وكل  
 هذا في صور متجاورة وان كانت لا تجمع بينها علاقة الجوار : هدير خط الترام الى جانب ازهار  
 شقائق النعمان ، اوراق اشجار الحور الى جوار بلدية المدينة ، كأنما يريد الشاعر أن يضعف  
 ويعترف ثم لا يلبث ان يتراجع ويعمد الى الخشونة والمرارة - يحمله على ذلك شكه وزهده  
 وقلقه ، وان شئت حكيمته الصبينة . وفي النهاية يمنعه الحياء من الظهور بمظهر الشاعر الرومانتيكي  
 الزهو بتعذيب نفسه وعرض جراحه !

هكذا تؤكد « قصيدة الحب » - أن كان من الممكن أن تظل محتفظة بهذا الاسم ! - استحالة الاتصال بين الناس ، والمثل والآلية التي تهيم على الحياة ، وسخف العلاقات والتجارب الإنسانية من حب ولقاء وفراق .

وقريب من هذا العالم الذى عشنا فيه قليلا مع « آيش » نجد عالم « كارل كرولف » الذى يميل الى المزيد من التجريد والتجريب ، ويكثر من الصور والاستعارات الغريبة على دنيا المنطق والواقع ، ويحافظ على موسيقى اللغة وشغافيتها ونقاها . ولن يخفى عليك تأثره الواضح بشاعرى الطبيعة الذين تحدثنا عنهما فى الصفحات السابقة ( ليركه وليمان ) من ناحية ، وبالسرياليين الفرنسيين وبعض الشعراء الاسبان المعاصرين - خصوصا البرتي وجين - الذين ترجم لهم جميعا . ولن يخفى عليك كذلك الاقتصاد فى اللفظ الى حد الاقتراب من الرموز الرياضية ، والصور الرقيقة التى يلتقطها الشاعر كيفما اتفق وان كان يزل بها الأوهام والصور التقليدية فى لغة الحب ، الى جانب الحنان الغامر الذى يسرى فى القصيدة على لسان انسان حرم الحنان والاتصال بالحبوب . لنقرأ معا « قصيدة حب » :

بصوت خافت اكلمك  
هل تستمعيننى  
خلف الوجه العشبى المر  
للقر الذى يتفتت ؟  
تحت الجمال السماوى للهواء ،  
عندما يطلع النهار ،  
ويكون الفجر سمكة محمرة بزعانف مرتعشة ؟  
انت جميلة  
أقولها للحقول المليئة بالنباتات الخيمية (٢٩)  
جلدك رطب وجاف  
أقولها بين مكعبات البيوت فى هذه المدينة التى اعيش فيها .  
نظرتك ناعمة وواثقة كمنظرة طائر .  
أقولها للريح الرقيقة  
عنتك - أتسمعين - من هواء  
يشبه خمالة تندس بين شباك الشجر الأزرق .  
ترفعين وجهك .  
يبدو مرة أخرى على الجدار الحجرى كظل .  
جميلة أنت . انت جميلة .  
رطباً كالماء كان نومي بجانبك  
بصوت خافت اكلمك .  
والليل يتكسر كالصودا ، أسود وأزرق .



( ٢٩ ) فصيلة من الخضروات الخيمية الشكل ، أو ذوات اللقطين كالجزر والكسبرة .

ونأتى الى اجمل قصائد الحب التى عرفها الشعر الألماني فى السنوات الاخيرة ، فنقرأ قصيدتين للشاعر الكبير **باول سلان** ( ٢٠ ) ( ١٩٢٠ - ١٩٧٠ ) الذى انتحر منذ حوالى ثلاث سنوات فى مياه نهر السين . هل قلت « قصائد الحب » ؟ لا شك اننى تسمعت قليلاً . فلنقرأ اولاً هذه القصيدة التى سماها « اغنيات سيدة فى الظل » ( لاحظ تقطيع الجملة الى كلمات مفردة ، وترتيبها على الصفحة ) :

عندما تاتى الصامته وتقطع ازهار الخزامى :  
من يكسب ؟

من يخسر ؟

من يقترب من الشاب ؟

من يذكر اسمها اولاً ؟  
انه واحد ، يحمل شعرى .  
يحملة ، كما يحمل الموتى على الأيدي .  
يحملة كما حملت السماء شعرى فى السنة التى  
أحببت فيها .  
يحملة عن زهو وغرور .  
يكسب  
لا يخسر .

لا يقترب من الشاب .

لا يذكر اسمها .  
هو واحد ، يملك عيني  
يملكها ، منذ اغلاق البوابات  
يحملها فى أصبعه كالكلمات  
يحملها - كأنهما شقف من لذة ولازورد :  
كان شقيقى فى الخريف .  
وهو يحصى الأيام والليالي .  
يكسب .  
لا يخسر .

لا يقترب من الشاب .

يذكر اسمها آخر الأمر .  
هو واحد ، يملك ما قلت .

( ٢٠ ) Paul Celán ونذكر من دواوينه « الرمل عن الجرار » ( ١٩٤٨ ) « خشخاش وذاكرة » ( ١٩٥٢ ) « ومن تبة الى متبة » ( ١٩٥٥ ) وشبال لغوية ( ١٩٥٩ ) ووردة لا أحد ( ١٩٦٢ ) ، تحول النفس ( ١٩٦٧ ) ، شمعوس القيوط ( ١٩٦٨ ) .

يحملة كحزمة تحت إبطه .  
يحملة كما تحمل الساعة أسوأ لحظاتها .  
يحملة من عتبة الى عتبة ، لا يلقي به .  
لا يكسب .

يخسر .

يقترّب من الشباك .

يذكر اسمها أولاً .  
تقطع الخزامى .

• • •

هل هذه قصيدة حب ؟ هل تذكر الكلمات الهامسة شيئاً عنه ؟

لا ريب في أن هذا الوصف لن يساعدنا على تدويرها ولن يقربنا منها خطوة واحدة . بل ربما لم يبق من الحب شيء في هذه الأبيات الجنائزية الرقيقة الشاحبة كالظلال التي تتحرك في مكان لا وجود له على سطح الأرض ، لأنه مكان باطنى خالص . بل أنها في الحقيقة لا تتحرك وإنما ترقص رقصة باليه ، وتقترّب من الموضوع لكي تغلّت منه (٢١) . حركة مد وجزر ، شهيق وزفير ، لا ينبغي أن تتوقف والا توقّف النفس الشعري وتحول الى حزن . وهي تشير وتومئ ، وتحاول أن توجد علاقة بين أنا وأنت لا تنبئ ملامحهما ، لأن كل إنسان وكل شيء في هذه الأبيات يبدو كالأشبح الغائم الذي يتنقل بين النور والظل . أنها لا تحدد شيئاً ولا تلمسه ، بل سرعان ما تسجبه الى عالم باطن كالحلم ، ثم تخرجه منه لتلتقطه من جديد ، في دورة زمنية رتيبة وحرينة . وهي تثبت ثم تنفي ، وتنفي لتثبت من جديد ، لا تقف عند شيء بعينه ولا تستقر ، اللهم الا في جوار الصمت . وما أشبهها ببعض قصائد « مالارميه » التي تستحي من لمس الأشياء ، بل تكاد أن تستحي من الكلمات فتحولها الى موسيقى خافتة تقترّب من السكون أو من العدم . والواقع أن السكون والصمت هو الجو العام الذي تتحرك فيه قصائد « سلان » . فهي تكشف عن ارتباك دائم أمام اللغة . وهي لهذا تبتعد وتكتّم ، وتحاذر من الأنا الشعرية فتناهى عنها بقدر الإمكان . ولكن من يدري ؟ لعلها بهذا البعد والكتمان والصمت الوديع الكثير تكشف لنا عن عمق جديد في تجربة الحب في هذا الزمان : الحب المستحيل . هذا الصمت الذي نحسه ونلمسه في القصيدة السابقة وفي معظم قصائد « سلان » الأخرى يشبه صراطاً رفيعاً كحد السيف يفصل بين صمت مغمم بالمعاني وصمت فارغ من كل معنى . أنه وليد حساسية مفرطة بالكلمة ، وشك متصل في اللغة ودلالاتها الأدبية المتينة . وهو أقرب الى الابتعاد والكتمان منه الى الصمت الثقيل الذي بدأ يزحف على تجارب القصيدة المعاصرة التي تحاول أن تلتقي وجود الكلمة أصلاً عن طريق تفتيتها الى حروف أو وحدات خرساء .

(٢١) يواخيم مولر ، بول سيلان وإنتاجه الشعري ، مجلة الجامعة ، أكتوبر ١٩٧٠ ص ١٠١٥ - ١٠٢٩ .

Joachim Müller ; Paul Celan und sein lyrisches Lebenswerk in : Universitas, Oktober 1970 S. 1015-1029.



وهو إذا كان يبتعد عن الأنا الفردية - شأنه في هذا شأن أغلب الشعر المعاصر كما رأينا - فلا يزال مفعماً بالشوق والحنين إلى « الأنت » ، ولا يزال مستعداً للقالها المفاجيء . أنه يتحرك كما قلت على حدود الصمت ، ولكنه لا يضحى بوجود الأشياء ولا الكلمات ، ولا يصل به الأمر إلى التجريب المتعمد على الشكل والبناء اللغوي على نحو ما يحاول بعض المعاصرين . ولعله أن يكون الشاعر الوحيد الذي استفاد من الرمزيين والسرياليين الفرنسيين واستطاع أن يحمي نفسه من تأثيرهم المهلك فلم تغفوه التجارب الجمالية ، ولم يستخفه العبث الطائش ، ولم يحاصره العدم الخائق والصمت الآخر . أن شعره غنى بالصور الحية ، والرؤى الجسورة ، والحساسية اللغوية النادرة ، والإيقاع الموسيقي القريب من موسيقى الشعر المحض . ولكنه كذلك يفيض بالنغم الموحى واللحن الشجي ، ويعبر عن وجدان قلق غنى بالعاطفة - مهما حاول أن يكتمها ويبتعد عنها . أتراه هوى باختياره إلى الصمت الأخير قبل أن يلتف حول شعره ويخرسه ؟ هل جذبته الهواية بعد أن ظل يحوم حولها في جوار الصمت ؟ ما من أحد يملك الجواب . لكن يبدو أن قوس الشعر - الذي توتر حتى تمزق ، وظل يعزف لحن الموت حتى أطبق عليه الموت - لم ينته إلى اليأس المطلق . فهناك أمل تعبر عنه آخر كلمات ديوانه قبل الأخير : « تحول النفس » Atemwende ( ١٩٦٧ ) :

#### « النور كان : النجاة »

كما تعبر عنه واحدة من أهم قصائده ( في ديوان سابق « شبكاك لغوية » ١٩٥٩ ) حاولت أن تجد الكلمة في الصمت ، أن تستخرج الحرف من التراب والليل ، أن تمثر على « الأنا » بين أناس لا اسم لهم : Sprachgitter

رماد .  
رماد . رماد  
ليل .  
ليل وليل . -  
أذهب للعين  
العين الرطبة .

وعلى الرغم من هذا فقد استطاعت أن تهلل للنور ، وثبتت مرساة الأمل في أرض لا أحد ، وتختتم لحن الموت والصمت بهذه الأبيات :

هكذا  
لا تزال العابد باقية .  
نجم  
لا زال يشع ضوءه  
لا شيء  
لا شيء ضياع .

نفى للنفي . فما زلنا موجودين . ما زال الوجود حاضراً . ما زال الكل على الرغم من كل الجرائم التي ترتكب ضد الإنسانية ، ضد الحب . .

هكذا تجنب الشاعر المعاصر الاغراق في العاطفية المسرفة ، وكذلك فعل الموسيقي والفنان التشكيلي . لقد اخفى ذاتيته خلف قناع ، فبدت العلاقة الخالدة بين الانا والعالم وقد لفها الظلام والضباب . انه يحس الخجل أو الخوف والارتباك أمام الآخر كما يحسه أمام الكون ، فيرجع الى مملكته الخاصة ويلوذ بوحده مع الكلمات التي لم يبق له سواها . ولقد عبر الروائي الأشهر « اميل زولا » عن هذا الاحساس في قصته « رجون مكار » او التاريخ الطبيعى والاجتماعى لعائلة عاشت في عهد الامبراطورية الثانية . نرى فتاة تبهرها السماء الساطعة النجوم فتتهافت : « النجوم . ما اجمل هذا ! » فيجيبها الحبيب خائفا مدمورا : « انا لا احب النظر اليها ... انها تخيفنى (٢٢) » .

ونظرة واحدة الى قصيدة « بن » السابقة او بعض قصائده الاخرى (٢٣) تجعلنا نتأكد من هذا الخوف . انه الآن - ان صح هذا التعبير - احساس عقلى ، يواجه قوة الحب بقوة العقل وقسوته وصرامته . واذا كنا قد لمسنا الروح الحزينة والالام الفاجع في قصيدته السابقة ، فان معظم الشعراء الذين جاءوا بعده من الجيل الحاضر قد تطرفوا في نزعتهم العقلية الى حد السخرية والتهمك . ومن اوضح الامثلة على هذا قصيدة للروائي الشهير « جنتر جراس » (٢٤) ( ١٩٢٧ - ) سماها قصيدة حب ، وان لم يبق فيها من الحب بمعناه التقليدى شئ يذكر . والقصيدة تحدث من وراء قناع عن احدى راقصات الباليه او احدى الفنانة على المسرح ( ولعلها هي زوجة الشاعر نفسه التي تستغل بالرقص وتعليقه ) او بالاحرى عن احدى كراتها الدموية التي يريد ان يتذكر لها رقصة تناسبها :

ولكنك تثيرين شغفتى  
وانت عارية هكذا  
ولا وجود لك الا في النسب والمقاييس .  
واحاول ان اصحح وضع ركبتك  
مشيتك المتصلبة تجعلنى استغرق في التفكير .  
لست ادرى ، لم كنت فيحبة الى هذا الحد ،  
ولا لماذا لا تقدر عيني ان تتحول عنك ،  
الى الحقول الخضراء مثلاً أو على امتداد النهر ،  
وهو طبيعة كله  
وليسست له عظيمة ترقوة  
احبك  
بقدر الامكان .  
اريد ان ابتكر رقصة باليه .  
لكرياتك الدموية البيضاء والحمراء  
وعندما تسدل الستار ،

( ٢٢ ) اوجست كلوس ، المرجع السابق ، ص ٩٦٢ .

( ٢٣ ) مثل قصيدته « لم تكن أشبه وحدة منك في أغسطس » و « ساعة التحقق » ، وقد نقلتهما الى العربية في الجزء الثانى من كتاب ثورة الشعر الذى لم يظهر بعد .

( ٢٤ ) انظر مزيدا من التفصيل عنه في مقال الزميل الكريم الدكتور مصطفى ماهر عن الرواية الانانية في القرن العشرين ، المنشور في عدد أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٧٢ من هذه المجلد ص ٢١٢ - ٢١٧ .

سأبحث عن نبضك لأتأكد ،  
ان كان الجهد المبذول  
قد حقق نتيجته .

والقصيدة غامضة بعض الشيء ، ولكنها تحرس على الاغراب والبعد عن كل حديث مباشر  
حرصها على المحافظة على التعارض بين العالم الباطن والعالم الخارجى بحيث لا يلتقيان .

ونجد بين اشعار « هلموت هيسنبوتل » Helmut Heissenbuttel ( ١٩٢١ - ) قصيدة  
تمكس هذا الجو نفسه وان تعمدت الایجاز والاحكام الشكلی ، وتطرفت في الاغراب واللامبالاة  
والبعد عن النزعة الشخصية والاستهتار بالمعاطفة الخالدة . . والقصيدة تبدأ ببيتين مقبسين من  
احد شعراء عصر الباروك وهو يوهان نيقولاس جوتس ( ١٧٢١ - ١٧٨١ ) :

كانت في زيتها غنية بالجمال  
اما في عزيبها فشبیهة بالجمال

الشعر سخام (٣٥) ، والعنق مزرق بالمروق  
رجل بتفتت في عيني امرأة وينهار :

مصراع النافذة الذي يرمز لليل  
يربع احتكار النجوم للشوق (٣٦)

عدم المبالاة بالحياة البرجوازية  
يخفي ميلا الى السعادة العائلية .

اغنية المثل الأعلى للفرقة المزدوجة (٣٧)  
تقول ربما تحين الفرصة مرة ثانية .



لا ريب ان الترجمة قد جنت على القافية المتسقة ، ففي كل ترجمة جنابة لا مفر منها !  
ولكن لا ريب ايضا ان القارئ يلمس الاهمال والبرود المحسوب الذي يتناول به الشاعر عاطفة  
الحب . ويكفى انه صيها في اغنية تشبیه « الطقطوقة » التي نعرها اليوم ، ويتألف كل  
مقطع فيها من سطرین ينتهيان بروي عذب الرنين . ولكن لعل القارئ قد احس ايضا بشيء من الحزن  
الذي يزيد قليلا عن مجرد عدم الاكتراث . وهو في الحقيقة حزن صلب ، اقرب ما يكون الى  
الغضب والسخط . ان العاشق الذي كان يقطع الصحارى والبحار ، ويبادر الوحوش والاضطار  
في سبيل محبوبته قد اصبح الان لا يحس نحوها الا بالرفيات المكبوتة في « الليبيدو » والحلم بغرفة

( ٣٥ ) السخام هو سواد القدر ، ويقال ليل سخام أى اسود ، والسخم والسخمة السواد .

( ٣٦ ) التريع هنا هو العملية الرياضية المعروفة . فالنجوم هي رمز احتكار ( اومونيول ) : الاشواق ، والنافذة  
زيدة ونصافه - والسخرية ظاهرة .

( ٣٧ ) اي الفرقة بسريين .

بسريرين ! وهو في سبيل هذا يقترب من الاسلوب التعليمي ، فيشرح ويستخدم امثالا والفاظا عامية شائعة ، ويعتمد بنفسه بقدر الامكان عن الموضوع الذي يعذبه فيعرضه « في السوق » على الراى العام ليتخلص منه ! فهل يمكننا ان نصف مثل هذه القصيدة بأنها قصيدة حب ؟ لعل الشاعر لا يزال يحن الى مثال الحب القديم ، اذ قدم لقصيدته بيتين ماثورين لا شك في جمالهما . أم تراه قد صنع هذا من قبيل الامثلة والبيات استخالة الحب ، وهو الموضوع الذى يدور حوله عدد كبير من معاصريه على اختلاف طريقتهم في التصور والتعبير والاداء .

مثل هذه القصيدة التى تصلح ان تكون اعلاناً او كتابة على الحائط نجدها أيضاً عند شاعر آخر تعلم كثيراً من « برشت » - وان لم يلتزم بفكره وعقيدته - ، وحقق وظيفة الشعر في الاحتجاج والتغيير وتعرية الاوهام وابقاظ الضمائر المستغرقة في اكذوبة الرخاء والمعجزة الاقتصادية . ذلك هو الشاعر الشاب هانز ماجنوس استنجر برجر ( ١٩٢٩ - ) . هنا نجد القصيدة تعتمد الابتعاد عن الانا الفردية ، وتنطق على لسان شخصية جمعية محايدة ، قد تكون انت او انا او سوانا . ها هو ذا يلجأ الى الشرح والعرض والتعليم في قصيدة جعل لها عنواناً بالانجليزية : « سمه حبا » Call it love يقول فيها ( لاحظ تفريق السطور على الصفحة ! ) :

الآن تظن السلال في البيوت العارية  
صاعدة هابطة

تشتعل اللهب

ينفد ابريل خلال أوراق الشجر الزجاجية  
ويصم الاذان

ينتفش الغرو ( على ظهور ) النساء في الحديقة  
أجل وفوق اسطح البيوت يثنى اللصوص على المساء  
وكان حمامة من الباتسة البيضاء  
وكان البيضاء الثلاثة التى اخفت فجأة  
وراء الجبال ، وراء الصيغ المحفوظة  
الطريدة فوق النجوم المتفرقة ،  
المنغية بلا ذاكرة

بلا جواز سفر بلا حذاء

( كأنها ) قد حطت فوق صيادها المريين  
المتعبين حتى الموت

جميل هو المساء .

• • •

نرى الشاعر في هذه « القصيدة » يلتزم الصمت التام فلا يتحدث عن الموضوع صراحة - اللهم الا في العنوان - ومع هذا فكل شيء فيها يشير اليه ، وكأننا يشير الى سر او معجزة او خرافة او امر خارق بعيد عن التصديق . ويستمر التوتر في التصاعد والحدة حتى نصل الى العبارة الاخيرة التى نفاخنا ببساطتها : جميل هو المساء . فنشعر بالراحة ونلتقط الانفاس بعد

رحلة طويلة طفنا فيها بين البيوت والأشجار والصوص والحمامة البيضاء المنفية خلف الجبال وفوق النجوم ، الحمامة التى تحط فجأة فوق صيادها المتعبين المريرين .. انها اشبه بحكاية ساحرة من حكايات « الحواديث » ، تروى عن الذين خرجوا من بيوتهم وديارهم ليكتشفوا الحب ويعرفوه ، فاذا به يهبط عليهم فجأة ، بعد ان اشرفوا على الموت . والحمامة مطرودة ومنفية ، بلا ذاكرة ولا جواز سفر ولا حذاء ، وكان الشاعر يستحى ان يصرح باسمها ، بل يترك لنا مهمة اكتشافه ، ويضع للقصيدة عنوانا يصلح لاحدى الاغنيات المبتدلة ولكنها فى النهاية حكاية خرافية عجيبة ، تندر كل من يحاول السير على ارضها بكسر رقبته (٣٨) !

هذا الشعر يسير اذن فى طريق التجريد من الموضوع او المضمون الى ابعاد مدى ممكن، ويعتمد البعد عن ذات الشاعر بعده عن الموضوع ، ويصطنع فى سبيل ذلك مختلف الحيل والاساليب، كالتمخفى وراء الاقتعة او تعرية كل الاقتعة ، والتشتت المقصود وتجميع الصور المتناثرة والعناصر المتباينة والمواقف الاعمال اليومية المبتدلة، وتضمن الاصطلاحات العلمية المتخصصة او الامثلة الشعبية الجارية او العبارات المكتوبة على اللافتات والاعلانات واعمدت الصحف، وعرض القيم المقدسة والشاعر المحترمة فى صورة تافهة او شائنة ، وتفتت النظام العقلى والواقعى المألوف وكأنه لوح من الزجاج يكسره الشاعر ليفحصه من جديد ...

وينعكس هذا التفتت والتشويه واللعب على البنية اللغوية فتختزل الجملة وتحطم العبارة ويمتد على القواعد المحفوظة ويغير ترتيب الطباعة وشكلها . ويبلغ هذا مداه فى قصيدة « حب » يقول فيها الشاعر السويسرى اويجن جومر ينجر Eugen Gomringer فى مجموعته « كوكبات » (٣٩) :

انت زرقاء  
انت حمراء  
انت صفراء  
انت سوداء  
انت بيضاء  
انت .

• • •

ماذا جرى للقصيدة ؟ ماذا بقى منها ؟

تم اختزال النص الشعرى الى اقصى درجة ممكنة ، بلغ تجريد « المادة » ابعاد حد ، بحيث لم يبق منها سوى « هيكل عظمى » فُسِّيل من العلامات والاشارات والاسماء الدالة على مجموعة من الالوان . تحولت الجملة ، يل تحولت الكلمة نفسها فى بعض الاحيان ، الى ما يشبه نواة الذرة التى انشطرت الى جزئيات وجسيمات اخرى اصبح لها وجود مستقل . وهذا شئ بدأه الشاعر التعبيري اوجيست شترام ( ١٨٧٤-١٩١٥ ) (٤٠) . ولكن لم يتطرق فيه احد - بقدر علمى - كما

( ٣٨ ) كارل كروloff ، جوانب من الشعر الالامى المعاصر ، ص ٦٨ .

( ٣٩ ) Konstellationen - ( مطبعة تشوى ، سان جالين ) .

( ٤٠ ) August Stramm انظر شيئاً عنه فى كتابى السابق الذكر عن التعبير ص ٣١ - ٣٥ .

يطرف جومرنجر وطائفة من الشعراء الذين يكتبون في هذه الأيام مثل فرانز مون ، وأرنست يانغل ، وبيتر هيرتلنج وكونراد باير وجرهارد روم (٤١) وغيرهم ممن سنتحدث عن بعضهم بعد قليل . وبعد جومرنجر أؤل من نادى بما يوصف اليوم بالشعر الجسم أو الشعر الملموس Poesie Concrete الذى يحاول أن يعيد للكلمة المفردة أهميتها ووزنها وفاعليتها واستقلالها ؛ بحيث تصبح هذه الكلمة - فيما يقول أحد رواد هذا التيار - كالزنانة المفردة التى تحمل كل إمكانات تأثيرها . وهناك تجارب عديدة من هذا النوع نرجو أن نعرض لشيء منها فى القسم التالى من هذا الحديث . وما أوردنا « القصيدة » السابقة فى هذا السياق إلا لأنها قد ظلمت نفسها أو ظلمتنا وظلمت الأجيال والعشاق حين سمت نفسها قصيدة حب ...

• • •

### الغضب :

الشاعر نهـر حى ، حـركة دائمة لا تتوقف . وقد لمحنا بعض المقومات التى تؤيد القصيدة الحديثة وتترك أثرها على منظم ما يكتب من الشعر منذ أن أتم نسيجه وأحكم بناءه الرواد الثلاثة الكبار . كما أشرنا الى ما يبدل فى الشعر الألمانى منذ سنوات قليلة من جهود فى سبيل مزيد من التجريد ، والتجريب ، والموضوعية ، والبعد عن الفردية والنزعة العاطفية ، والتأثر بالانظار والتصورات الجديدة فى العلوم والفنون المختلفة ، الى جانب محاولات جديدة بائسة مع « اللغـة » وهى محاولات مخيفة حقاً ، ولكنها تلمس القلب بآمانتها وإخلاصها ، وتأثر العقل بذكائها فوضحة اطلاع أصحابها .

أكون هذه التجارب والمحاولات صادرة عن نزعة اللعب التى تميز الإنسان منذ أن بدأ ينتج فناً ، وتجعله إنساناً بحق كما قال الشاعر الكبير فريدريش شيلر ( ١٧٥٩ - ١٨٠٥ ) ؟ اليسـت التجربة والمغامرة فى الأدب أو فى غيره نوعاً من اللعب الفطرى الكامن فى نفوس الأطفال الكبار الذين نسميهم فنانين وشعراء ؟

إن ما أقصده باللعب مرتبط باتجاه الشعر الحديث والمعاصر الى المزيد من التجريد والتخلي عن الدلائل . فهو يساعدنا من ناحية على حماية نفسها من القوى الخارجية التى تريد أن تدمرها وتلفها . ولهذا يصبح محاولة للاحتجاج والنجاح فى آن واحد ، الاحتجاج على عوامل القهر والظلم والاحباط المحيطة بها ، والسخط على « غابة » العواطف والانفعالات التى فتحت مينيها فوجدتها تتكاثف فى أرض الشعر ، وتهدد بالالتفاف حول الشاعر وخنق انفسه - ومن الطبيعى أن يفزع الشاعر الى اللعب والتجربة لينجو من الأدغال القديمة والطوفان الموروث الذى يفرق ذاته بأمواج العواطف والأجرام والآلام ... وأن يعيل الى « العبث » بالانفساط والتراكيب والصور والاستعارات والرموز والامساك لينقل نفسه من المحنة التى توشك أن تطبق عليه ، ويتخفف من آصـاب التراث الذى يشعر أنه لا يستطيع أن يستمر فيه .. ليلعب اذن لعله أن يجد مخرجاً من المحنة ، أو يجد البهجة فى القرحة البريئة التى تصاحب اللعب ، وليخزل كذلك من المجازفة التى تلزمه !

--- ويصف هانز آرب Hans Arp - ( وهو كما تقدم شاعر ورسام ونحاتة تجريدى كتب

قصائده بالفرنسية والألمانية واسهم في تأسيس الحركة الدادية والسريالية في سويسرا وفرنسا )  
- يصف هذه الحالة بآيات يقول فيها عن الشاعر الذي تهيأ للعب الحر :

بعد ان انتزع الورقة والريشة والورقة ،  
صمم على أن يغادر  
مملكة الأرض الثابتة الى الأبد  
ويواصل عمله  
عالياً عالياً في الأفاق الرفيعة .

ولكن ليس للعب في الفن وثيق الصلة بالعودة الى الطفولة البريئة ، أى الى بستان  
الحلم والحكاية الخرافية ( أو « الحدوتة » ) ؟ .

ان الحياة والانطلاق في الأفاق الرفافة هو ما فعله هذا اللاعب الماهر « هانز آرب » منذ انتهاء  
الحرب العالمية الاولى . ولعله كان اجرا من حاول التحقيق فوق مملكة الأرض الثابتة - أى ارض  
المعاني التقليدية والوصايا والقواعد المتواضع عليها - ، والتحرر من الأنا الفردية واطلاق طاقات  
الكلمة المفردة . وقد ساعدته الدادية والسريالية على القيام ببقدراته البهلوانية الخطيرة ، وأمدته  
بعدد لا حصر له من الصور والاستعارات المستقلة بنفسها عن كل سياق أو معنى .

ولكن السقوط الى الهاوية السحيقة يهدد دائماً من يخلق الى الدرى العالية . ولهذا كان  
من الطبيعي أن تضرر القصيدة السريالية العابثة عند « آرب » أو غيره أكثر مما كسبت ، وإن  
تفرق في العاب لفظية ولقوبة صادرة عن رغبة في اللعب والإغراب والدعابة . ومعظم قصائد  
« آرب » الاولى التي نشرها في مجموعته « رداء الاهرام » Pyramiden rock ( ١٩٢٤ )  
يصعب بل يستحيل ترجمتها ، لأنها تتلاعب بكلمات اللغة الألمانية وتستخرج كلمة من كلمة  
وصورة من صورة ، وتتمعن في هذا بلذة عجيبة ، كأنما تعبر عن ذات أضاعت نفسها وأضاعت العالم  
الواقعي المعقول فلم تجد ما تفعله الا اللعب بصندوق اللغة وتركيب قطعة وتوزعها من جديد !  
انه يلعب بالألفاظ ، وينشئ منها تركيبات غريبة ، ويشق من الأسماء أفعالا لا تعرفها اللغة ، ويعيد  
تشكيل آيات مشهورة من التراث القديم أو الحديث ، ويقتبس كلمات وتعابير مختلفة من  
اعلانات الشوارع والجرائد ، ويشمع أصوات الأشياء وهمساتها وتنهداتها ورقصاتها ،  
ويستوحى حكايات الأطفال وأغاني العشاق المشاهير والرعاة والمغنين التجولين ... الخ .  
ولكن يبدو ان الشاعر قد حدث له ما حدث لصبي الساحر في قصيدة معروفة بهذا الاسم ( ٤٢ )  
لشاعر الألمان الأكبر « جوته » . فقد انتهز هذا الصبي فرصة غياب معلمه المعجوز ، ونطق  
بالكلمة السحرية التي حركت المكانس فأخذت تحمل الاوعية وتجلب الماء من النهر القريب حتى  
فاضت به حجرات البيت وقاعاته ، ونسى التعميدة التي توقفها الى ان جاء المعلم فأبطل  
سحرها ...

هذا هو ما حدث للشاعر « آرب » في تجاربه الاولى مع اللغة - وذلك باعتباره هو  
نفسه في كتابه « أحلام الكلمات والنجوم السوداء » ( ١٩٥٣ ) اذ اطلق سحر الكلمات ولم يستطع بعد  
ذلك ان يبطله ! وقد انعكس هذا على عناوين مجموعاته نفسها : « مضخة السحب » ( ١٩٢٠ ) ،

« رداء الاهرام » ( ١٩٢٤ ) ، « تبيض تسود » ( ١٩٣٠ ) ، « أصداف ومظلات » ( ١٩٣٩ ) ، « اشعار بلا ضمائر » بالفرنسية ( ١٩٤١ ) ، « ضحكة القوقعة » بالفرنسية ( ١٩٤٤ ) ، « أحلام ومشروعات » بالانجليزية ( ١٩٥٢ ) ، « قلوب كثيفة الشعر » ، « ملوك قبل الطوفان » ( ١٩٥٣ ) ، « أحلام الكلمات والنجوم السوداء » ( ١٩٥٣ ) ، « على ساق واحدة » ( ١٩٥٥ ) ، « حلمنا اليومى » ( ١٩٥٥ ) ، « كلمات بمرساة وبغير مرساة » ( ١٩٥٧ ) ، « رسال القمر » ( ١٩٦٠ ) ، « شعلات تشدو بالفناء » ( ١٩٦١ ) - وقد استمر تأثير المرحلة الدادية الاولى على اتاجه المتأخر فأخذ يكتب قصائد مؤلفة من عدد محدود من الكلمات ، تظهر بفعل الصدفة في تاليفات أو « كوكبات » مختلفة ، وتكشف ببساطتها عن فراء لا حد له في تنويع الكلمات وتوزيعها ، بحيث أصبحت القصيدة وحدة حية أو لعبة أطفال تتداعى كلماتها وصورها ومعانيها دون أى تدخل من جانب المؤلف ، وأصبحت العلاقة بين الشاعر والقصيدة أشبه بلعبة القط والفار ! .

ونضرب مثالا لهذا التركيب والتشكيل والتنويع الهائل للكلمات والأسماء والأشياء بأحدى قصائد « آرب » التى وضع لها عنوانا يدل عليها ويعبر عن إعجابه الشديد بمجموعة من القصائد الشعبية الشهيرة التى جمعها وأعاد كتابتها الشاعران الرومانتيكيان « أخيم فون أرنيش » ( ١٧٨١ - ١٨٣١ ) و « كليمنس برنتانو » ( ١٧٧٨ - ١٨٤٢ ) بين سنتي ١٨٠٥ و ١٨٠٨ ، ونشرها تحت هذا العنوان المعروف « **بوق الصبي العجيب** » Des Knaben Wunderhorn وعنوان هذه القصيدة الطويلة هو « **تشكيلة البوق العجيب** » :

الصبية المتعاقبون ينفخون فى البوق العجيب  
ملأكة بأحدية ذهبية يفرغون أكياسا مملوءة بالأحجار الحمراء  
فى كل أعضائها  
وها هى ذى الصوارى والكوكبات تتشكل  
الراهبات (٤٢) يعرضن آثار قصور هوائية وإكياس نقود  
ولقطاء وبقرات بخارية وأرانب مسرحية  
وأسوداً منجدة حديثاً  
من أسلاك العجلات المتهبة تتدحرج الطيور الى السماء  
النجوم تعطس من انوفها الشمعية من باقات الزهور  
الرجال والفيران سكارى ويسبحون على الاصابع الطرية  
الاسود المشتعلة تركض فوق أشجار التامول المرتشعة  
وكل من له ذيل يعلق فيه فانوساً  
الليلة كلها توقف على رأسها وترقص رقص الخيالة على ظهر تنين .  
التسلق على العصى ومباريات المصارعة تملأ الليل بواو واو ...



( ٤٣ ) الكلمة الأصلية تلبيد الاخوات ، والمشرافات على الخدمات الطبية فى المستشفيات ، او الراهبات والسياق لا يحدد معنى الكلمة .



الطيور الحمراء ملك الصبية أو الرجال  
 القصور الحمراء ملك الرهبات .  
 النجوم الحمراء ملك الملائكة  
 الليل ذو صواري من شمع وازهار من ذهب  
 المعجزة تتدحرج في الليل على أسلاك مشتعلة  
 الليل له أقدام من الشمع وأكياس مملوءة بالنجوم على أصابع لينة  
 السماء المملوءة بباقات اللهب تتسلق العصا المشتعلة  
 وتصد إلى الزهرة  
 الأنوف الذهبية تعطس نقوداً  
 أفراد التنين تسبح في النقود  
 النجوم تسبح في السماء حاملة أكياساً ممتلئة بالأطفال  
 الأزهار المشتعلة تسبح على الأصابع اللينة  
 الفيران تعلق فوانيس في ذيولها  
 أكياس النقود تعلق فوانيس في ذيولها  
 البقرات البخارية تعلق فوانيس في ذيولها  
 الأراب المرسجة تعلق فوانيس في ذيولها  
 الأسود المنجدة تعلق فوانيس في ذيولها  
 الفوانيس لا يجوز أن تعلق إلا بالذيول  
 الذبول تكفى لتعليق عدد من الأسود المشتعلة بحيث يصبح الليل ذهبياً  
 ذيول الطيور ازهار  
 الفيران تصنع قطة من الشمع وترقص عليها رقصة الخيالة  
 الهواء ينزل عن سرجه ويعض البخار في أنفه  
 الأزهار السكرى تتحكم في الأزهار الندية  
 الأحذية المتعانقة الأعضاء الأنوف الأصابع الذبول  
 تدل على المعجزة دلالة كافية

## ( ٤ )

هكذا يمد القصر الهوائي يده إلى كيس النقود  
 وكيس النقود قدمه للقيط  
 والقيط اذنه للبقرة البخارية  
 والبقرة البخارية فاهها للأرب المرسج  
 والأرب المرسج خده للأسود المنجد .

## - ٥ -

الصبية يتسلقون أشجار التامول إلى السماء  
 أفراد التنين المشتعلون والأسود المشتعلة ينزلون الصاري المشتعل  
 الأنوف الشمعية تتسلق العصي السكرى

مباراة المصارعة بين النجوم تسقط الفانوس المملوء بالأزهار  
 الاسود المنجدة تركض بجانب الأصابع الطرية  
 الملائكة يلثمون الأصابع الطرية كأنها ازهار مستأنسة  
 اشجار التامول ترتعش أمام الراهبات  
 العصي والصواري السكري ترقص مع أفراد التنين السكاري  
 النجوم تمتطي ظهور الاسود كالخيالة  
 الليلة تقف على رأسها وتمطس  
 الاحذية تشتعل بالنيران  
 الرجال والصبية يطفئون فوانيس الارانب



لعبة رشيقة مجنونة ، تعبت بقطع لا حصر لها وتجمعها وتفكها كما تشاء الصدفة او يشاء  
 التداعي الحر : صبية ورجال وملائكة وراهبات ، نجوم وفيران وارانب واسود ، وحوش وازهار  
 وفوانيس واكياس نقود ... الى آخر هذا البستان الخرافي او هذه المناهة العجيبة التي  
 تتشابك دروبها وتختلط معالمها . ان اللعبة كلها شبه بساعة اوتوماتيكية تعمل دون تدخل  
 المؤلف ، او بتمثيلية عرائس تدور على مسرح كوني هائل ، والشاعر يقف بعيداً عنه او فوقه ،  
 ويكتفى بتحريك الخيوط والاسلاك او التفرج على تشكيلات الكلمات والمعاني وتوابعاتها التي تتسع  
 وتنداح امامها كالدوامات المائية الى ما لا نهاية .

لا شك ان هذه الالعب قد صدمت القاصيدة الألمانية وساعدتها على التخلص من كثير من  
 اميائها القديمة ، من النزعة الصوفية الغامضة ، والتعقيد باسم التعمق ، وادغال الاستعارات  
 والصور المتشابكة الكثيفة . ولا شك انها قصرت وجودها على الوجود اللغوي او اللفظي البحت ،  
 وجعلتها تبتعد عن نفسها وعن صاحبها في وقت واحد ، وتنطلق رشيقة خفيفة كدمية صممت  
 على اللعب وحسب !

وقد كتب « آرب » مجموعة من القصائد **الدمي والعرائس** اقدم لك من احداها هذه  
 الايات التي يقول فيها مخاطباً نفسه على لسان هذه الدمى البائسة :

رضعت مني  
 لوت أعضائي  
 وقبلتني وعادت ترضع مني  
 وتلعب معي لعبة القروء .  
 قبلاي تنائرت  
 ازهارى انطفأت  
 ينابهي خرس واحدة بعد الاخرى .  
 انا الآن متعب ، ذابل ، فارغ ،  
 مثل كأس افرغها الشاربون  
 الأرض كذلك كأس فارغة .

لست كبيراً ولا صغيراً ..  
 جئت من افق بلا حدود .  
 هنالك لا يبقى مبرر الشفاه .  
 هنالك لا تسطع النجوم الحية  
 في وجه الحلم الحبيب .  
 اللعب تحت سماء عمياء  
 بثمرات زجاجية  
 وأتركها تسقط في حذر الى الأعماق .

لست صاعقة  
 لست دمية  
 لست شعلة  
 اننى دمية  
 غير اننى اتعنى دائماً  
 أن ابرق كالصاعقة واشتعل كالنار  
 وكذلك يسعدنى لو كانت لى روح .  
 لم لم اكن اغنية ؟  
 لم لا تكون لى أجنحة ؟

قبة من الصينى على رأسى  
 لن تكون كثيرة على  
 نعم ، وستكون ضرورية لى  
 كالصليب على قمة برج الكنيسة  
 أنا فقيرة .  
 أنا عارية .  
 أهنالك شيء  
 لم يعدنى به الناس ؟



يبدو ان هذه اللعبة الساحرة قد انتهت الى الآلية الميتة ، وفقدت السحر والحياة فأصبحت  
 الكلمات والمعانى والأشياء أشبه بالعرائس الجامدة الباردة ، وخيم عليها الحزن والاكتئاب فراحت  
 تدور في فراغ الصمت الموحش وكأنها لا تحيا ولا تموت ...

وقد جاء شعراء وادباء آخرون فواصلوا السير على هذا الدرب الذى شقّه هانز آرپ ،  
 وبالغوا في حرية اللعب البريء - او المقصود - والحركة المطلقة من كل قيد ففقدوا طريق العودة،  
 واسرفوا في التركيب والتنويع والتجريب والإغراب في الصور والاستعارات واختزال الكلمات وتفتيتها  
 وترتيب رسومها على الصفحات بغير نظام كما تنتشر النجوم على صفحة السماء ( وقد سبق ان

حاول « المارمي » هذا في نص محير يتحدث عن إنسان غريب يتأرجح بين المطلق والمدم ويجاهد للتخلي عن كل وجود مادي أو تجريبي خاضع للصدفة - (٤٤) .

يتزايد اليوم عدد الشعراء المتأثرين بهذا التيار أو المتطورين به على صور مختلفة . ومن الصعب أن نتكلم عن اتجاهاتهم أو نقدم نماذج لهم جميعاً . فبعضهم يميل إلى التحليل الاجتماعي ونقد العصر والسخط والغضب والاحتجاج السياسي ، وبعضهم يتجه للأسلوب العلمي والمقلاني ، ويقترب كثيراً من مجال العلماء المتخصصين ومصطلحاتهم الموبصة ، ويطبق منهاهجم على بناء الجملة وإيقاع الكلمات وترتيبها ، وينهل بعضهم من ينابيع الاسطورة والحكاية الشعبية والطقوس البدائية والمقل الباطن والرؤى والاحلام والكوايس . ويمكننا ان نذكر من اسمائهم هلموت هيسنبول ( ١٩٢١ - ) وجنر كوثرت ( ١٩٢٩ - ) واويجن جومر ينجر ( ١٩٢٤ - ) ، و ا . ا . شول ( ١٩٢٦ - ) وارنست ياندل ( ١٩٢٥ - ) وفريدريك ماينروك ( ١٩٢٤ - ) وهانز كارل أرتمان ( ١٩٢١ - ) وفرانز مون ( ١٩٢٦ - ) الذين اشرت الى معظمهم من قبل .

أسرف هؤلاء جميعاً وغيرهم كثير في التركيب والتشكيل والتنوع ..

فهل انتهى بهم اللعب الى الصمت ؟

أم ليس من حقنا ان نترسع بالقاء هذا السؤال ؟

● ● ●

### الصمت :

هل يزحف الصمت في السنين الأخيرة - كما يقول الشاعر الكبير كارل كروloff (٤٥) - على القصيدة الألمانية ؟

ليس من السهل ان نقطع بهذا ، وليس من السهل أيضاً أن نعمم الحكم على الشعراء - وحتى لو ثبت صحة هذا الرأي في حالات كثيرة ، فلا يمكن أن نقصره على شعراء بلاده وحدهم . ولكننا نستطيع أن نقول انهم في الغالب - ويقدر ماتسمج النماذج القليلة التي بين ايدينا بالحكم عليهم - يزدادون حرصاً وحذراً في استخدام الكلمة ، وكأنهم يحاولون ان ينتزعوها من هوة الصمت او يعيدوها اليه . وربما استطاعت بضعة ابيات للشاعر السويسري « اويجن جومر ينجر » التي سبقت الإشارة اليه ان تمهد لنا الدخول في هذا الجو المشبع بالظلل والصمت والكتمان :

الكلمات ظلال

الظلال تصير كلمات

الكلمات ألعاب

الالعب تصير كلمات

(٤٤) عنوان هذا النص الغامض هو "Xgitar" وهي لاتينية معناها بالتسالي أو على هذا ، وتجده في طبيعة « البليد » الكاملة لأعمال المارمي ( ص ٤٩ ) كما تجد بضع صفحات عنه في كتابي عن ثورة الشعر الحديث ص ٢٠٧ - ٢٠٩ .

(٤٥) انظر الكتاب الذي سبقته الإشارة اليه : جوانب من الشعر الألماني المعاصر ، ص ١٢٢ وما بعدها .

حين تكون الظلال كلمات  
تصير الكلمات ظلالاً

حين تكون الكلمات ظلالاً  
تصير الكلمات ألعاباً

حين تكون الكلمات ألعاباً  
تصير الظلال كلمات



ربما تتردد كثيراً - وأنا معك - قبل أن تسمى هذا شعراً . ولكن النص المركز يوضح الظاهرة التي نتحدث عنها . فالكلمات والألعاب والظلال تتداخل في بعضها البعض وتكون تركيبية لغوية أو كوكبة لفظية تصور الحالة النفسية التي يحسها الشاعر وهو يتعامل مع الكلمات ويتأملها ويرصد حركتها واتجاهها وهدفها - أو بالأحرى يتركها لتحديد لنفسها الحركة والهدف والاتجاه . وليس هذا أمراً مستغرباً من الشاعر المعاصر الذي ورث قدراً كبيراً من التأمل في « فن الشعر » ووظيفته وماهيته عن أجداده من الرمزيين وأصحاب الشعر « الأبولي » أو العقلي المحض وأصحاب الشعر « الديونيزي » أو الشعر الساذق في غياهب الحلم وأصاقل العقل الباطن (٢٦) . لقد استقر في ضميره أن العمل الشعري مفامرة من مغامرات العقل الذي يعمل ويتأمل عمله في وقت واحد . وإذا كان يحاول الآن أن ينشئ تركيبات شعرية عجيبة تختلط فيها الصور الشعرية العريقة كالنجوم والرياح والبحار والظلال والأزهار بصور الحضارة والآلية والعقلية واصطلاحات العلم ودقة الرياضة والحساب ، فهو إنما يعبر عن احتجاجة على العصر وتأثره به في وقت واحد . . وهل نفهم عصرنا ان لم نفهم انه عصر المحاولة والتجربة والمغامرة والحرية التي لا تقف مند حد ؟ .

ومهما يكن رأينا في النص السابق فهو شاهد على الميل الى الاختزال والتركيز ، والرغبة في التشكيل والتركيب والتعديل في مادة البناء الشعري عن شغف باللعب الحر أو عن تعمد ذهني مقصود . ويجب ألا يغيب عن بالنا على كل حال ان مثل هذه « القصائد » لا تخلو تماماً من العاطفة ولا من التنظيم والإيقاع . بل لقد تكون هذه التركيبات التي تنفر منها لأول وهلة هي الوسيلة لتحقيقها في عالم يبدو انه أقفر من فيض العاطفة وعلب الانعام . .

ولكن هذه الظلال التي تحدث عنها « جومرينجر » يرين عليها صمت اليم عند شاعر حساس عميق جاد وهو « باول سلان » الذي التقينا به في سياق الكلام عن قصيدة الحب . ويكفي ان نقرا هذه الإبيات من قصيدة « تكلم أنت أيضاً » التي نشرت في مجموعته الشعرية « من عتبة الى عتبة » ( ١٩٥٥ ) :

تكلم أنت أيضاً  
تكلم كآخر أنسان  
قل كلمتك  
تكلم -

لكن لا تفصل إلا عن النعم .  
 أضف المعنى إلى كلمتك  
 أعطها الظل .  
 أعطها ما يكفى من الظلال  
 أعطها بقدر ما ترى نفسك  
 موزعاً بين منتصف الليل والظهيرة ومنتصف الليل .  
 تطلع حولك :  
 انظر كيف تدب الحياة من حولك -  
 يحق الموت ! الحياة !  
 ينطق بالحق من ينطق بالظلال !

أما الآن فينكمش المكان الذى تقف فيه :  
 إلى أين تمضي الآن ، أيها العارى من الظلال ،  
 إلى أين ؟  
 اصعد وتحسس ( طريقك ) إلى أعلى .  
 ستزداد هزاً ، سيصعب التعرف عليك ، ستكون أرق !  
 أرق : خيطاً  
 يود النجم أن يهبط عليه :  
 ليسبح في الأعماق ، الأعماق ،  
 حيث يرى نفسه وهو يسبح :  
 على أمواج الكلمات المسافرة .



ها هي ذى الظلال ترحف على الكلمة ، والكلمة تحيا وسط الأخطار المميته المحدقة بها  
 ( أهي أخطار العصر نفسه ؟ ) . والشاعر لا يستطيع أن يخفى فجيعته وقلقه من هذا المصير .  
 والقارئ لا يستطيع أيضاً أن يمنع نفسه من المشاركة فيه ، بل أن الشاعر نفسه يطالبه بهذا :

أما الآن فينكمش المكان الذى تقف فيه :  
 إلى أين تمضي الآن ، يا من تعريت من الظلال ،  
 إلى أين ؟  
 اصعد . تحسس طريقك إلى أعلى ... الخ .

وأشعار « سلان » غنية بهذه المشاعر والمخاوف والأفكار التى تعبر عن أزمة حقيقية مع  
 اللغة والواقع ، أزمة بلغت به إلى حدود ما لا يقال أو ما يستعصى على التعبير وظلت تلح عليه وتعذبه  
 حتى أنهى حياته اليائسة بالانتحار (❦) . ويدوان الكلمة اخدت تراوغة وتصر على اغلاق فمها  
 حتى وصفها ( في مجموعته شباك لغوية ) بأنها « صمت صغير لا سبيل إليه » أو بقوله :

هذه كلمة ، مشيت بجانب الكلمات ،  
 كلمة على صورة الصمت .

(❦) وكان ذلك بالوت غرقاً في نهر السين في اليوم الخامس من شهر مايو سنة ١٩٧٠ .

ويبدو أيضاً أن الصمت ازداد الحاحاً عليه فتحول أو كاد إلى خرس أو بكم :

بكم ، من جديد ، متسع ، بيت :  
تعال ، عليك أن تسكن فيه .

ويبلغ التعبير عن أزمة الكلمة التي تفرق في الصمت أو الصمت الذي يفرق الكلمة أقصى مداه في هذه الأبيات الرقيقة المؤلة التي نقرأها في إحدى قصائد ديوانه « شيبالك لغوية » ( ١٩٥٩ ) :

جاءت ، جاءت .  
جاءت كلمة ، جاءت ،  
جاءت عبر الليل  
ودت لو تسطع ، تسطع .

رماد .  
رماد ، رماد .  
ليسيل .  
ليل معه ليل .  
أذهب للعين ،  
العين المبتلة .



ماذا بقي لهذا الشاعر ؟ هل يبقى غير الصمت الآخر وسط حفيف الألفاظ ؟ هل يبقى غير سكون يرجو عبثاً أن يهمس ؟ ألم يختنق بلجاً للكتمان ؟ قدر ، عكاز أعمى وأصم ، يسعى في الليل المظلم :

كلمة - أنت الأدرى :  
جثة .  
دعنا نفسلها ،  
ونمشطها ،  
دعنا نلقت عينها  
نحو سماء عالية السميت .

هكذا يكون « سالان » أول شاعر اتجه إلى تلك الأرض التي رفعت فوقها رايات الصمت السوداء . ولكن عواطفه الحساسة كانت أقوى من أن تخفى فرديته ، وجرده الشديد من الكلمة كان أضعف من أن يترك لها الحق في الاستقلال بنفسها . بيد أنه اقترب على كل حال من تلك الحدود اللغوية التي عبرها غيره من بعده ، فراحوا يكتبون « قصيدة » هي في الحقيقة تركيبة لغوية خالصة ، أو بالأحرى كلمات مفردة محسوبة تذكرونا في بعض الأحيان بجداول الكلمات المتقاطعة التي تفتن عدداً كبيراً من قراء صحفنا اليومية ومجلاتنا الأسبوعية .

كان « هلموت هيسنبول » من أوائل الشعراء الذين لفتوا الأنظار بمثل هذه « النصوص » أو التدريبات المحسوبة . وقد سار في تجريد الكلمة وتعريضها إلى الحد الذي بدت معه « قصائده »

كالابنية الهندسية او الحسابية بالقياس الى القصائد التي ذكرناها لهانز آرب او باول سلان !  
لنقرأ معاً هذه السطور التي كتبها « هيسنبوتل » لنرى كيف زحفت صحراء الصمت على الكلمات ،  
وكيف ازدحمت بما يسميه المناطقة قضايا « تحصيل حاصل » :

الظل الذي القيه هو الظل الذي القيه  
الحالة التي وصلت اليها هي الحالة التي وصلت اليها  
الحالة التي وصلت اليها هي لا ونعم  
الموقف موقفى موقفى الخاص  
مجموعات' مجموعات' تتحرك فوق سطوح فارغة  
مجموعات' مجموعات' تتحرك فوق ألوان فارغة  
مجموعات' مجموعات' تتحرك فوق الظل الذي القيه  
الظل الذي القيه هو الظل الذي القيه  
مجموعات' مجموعات' تتحرك فوق الظل  
الذي القيه وتختفى .



و « تحصيل الحاصل » هو التعبير عن نفس الفكرة بكلمات مختلفة ، اى انه كلام لا يفيدنا شيئاً ولا يزيدنا علماً بشئ جديد .

وهيسنبوتل يحاول في السطور السابقة ان يجعل الجملة البسيطة قادرة على التنوع والتكرار .  
وهو يقلبها على وجوه مختلفة وبطريقة منطقية محكمة تدركنا بطرائق المنطق الرياضى او الرمزى .  
ايريد هذا الشاعر واصحابه ان يحموا القصيدة من التردى في هوة الفراغ والصمت الذي كان  
يتهددها ؟ وهل تراهم حققوا هذا التوازن العسير عن طريق المبالغة في التركيز والاختزال والحساب  
الدقيق والتكرار وتكرار التكرار الى ما لا نهاية ؟ .

يقول « هيسنبوتل » في قصيدة بعنوان « قصيدة تعليمية عن التاريخ » ( ١٩٥٤ ) :

ما يقبل التكرار .  
ما يقبل التكرار هذا هو موضوعى  
ما يقبل التكرار هذا هو موضوعى  
ما يقبل التكرار هذا هو موضوعى  
ما لا يقبل التكرار

وهناك نصوص اخرى لنفس المؤلف يصعب بل يستحيل نقلها الى العربية لانها تعتمد على  
الاشتقاق من الكلمات الاصلية وتوزيعها والتنوع على مقاطعها واجزائها .

اوه تجديد عن طريق « التصعيد » والمبالغة في تأكيد الكلمة او معناها بالتكرار الصوتى ، ام  
هي تمارين عقلية يمكن ان تخرج من معمل صوتيات او حاسب الكترونى ؟ وماذا يبقى للشاعر  
او القارئ من هذه الصحراء اللغوية التي يصفها اصحابها بأنها كوكبات  
Konstellationen  
او تأليفات او تركيبات Kombinatorik — Kombinationen . ( والكلمة تتردد بالفعل في  
عناوين بعض المجموعات التي تضم امثال هذه النصوص ) .



لعل الشاعر السويسرى « اويجن جومر ينجر » الذى اشرت اليه من قبل ان يكون قد سبق « هيسنبول » الى هذا النوع من التركيبات او الكوكبات كما يحب ان يسميها ، وان كان يفوق الأخير خفة وطلاقة وتحراً . ها هو ذا يصف منهجه بقوله : « اقصد بالكوكبات جميع كلمات قليلة مختلفة ، بحيث لا تنشأ العلاقة المتبادلة بينها بالدرجة الاولى عن طريق الوسائل المتبعة في تركيب الجمل واعرابها ، بل عن طريق حضورها المادى والحسى الملموس في نفس المكان . بهذا تنشأ علاقات متعددة في اتجاهات متباينة بدلا من علاقة واحدة ، بحيث يتيح هذا للقارئ ان يتقبل ويجرب تفسيرات معنوية عديدة من خلال البناء الذى يحدده الشاعر ( عن طريق اختيار الكلمات ) . ويكون موقف القارئ الذى يطلع على الكوكبات هو موقف المشارك في اللعبة ، وموقف الشاعر ومصمم اللعبة » (٤٧) .

ويمكن ان نوضح ما يقوله « جومر ينجر » بقصيدة مشهورة كتبها ١.١ شول ( ١٩٢٦ - ) ووضع لها عنوانا لا يخلو من المفارقة وهو « شعر » (٤٨) . وهى تعبر عما يسميه بالشعر البنائى او التركيبى Strukturlyrik وأرجو أن يلاحظ القارئ ترتيب أبياتها على مساحة الصفحة بحيث يتقابل الطرفان باستمرار :

### « الشعر »

يبدأ حيث ينتهى المضمون

الوردة الصوفية تتفتح

وراء الكلمات الذهبية

خارج أسوار المدينة

وراء الأشكال العقلية

خارج النظم الفكرية

في توهج الصقيع

في نموذج الحصان الأبيض المرسوم على السجاد

على الحائط الخلفى للمذابح المقدسة

في بؤرة الأشياء

التي لا تتحدث

### القصيدة (٤٩)

نموذج جزئى مؤلف من صوتيات

نافذة كنيسة مركبة من اسماء

(٧) نشر هذا البيان في مجلة « ماتريال Material » الأدبية التى تصدرها جماعة من الادباء من مدينة دارشتات بإشراف الناقد والفيلسوف ماكس بنزه Max Bense وقد أخذت النسخ من كتاب كارل كرويلوف السابق الذكر .

A. A. Scholl (x) Poesie

(٨) في الأصل بحروف كبيرة :

(٩) في الأصل بحروف كبيرة .

شبكة منكبوت منسوجة من ذكريات  
منشور من (٥٠) يوتوبيات  
كوكب من محذوفات

نظام شمسي  
وراء النظام الشمسي

فان	لهذا فهو غير فان
مؤقت	لهذا فهو نهائي
زمنى	لهذا فهو بغير زمان
مؤلف من شذرات	لهذا فهو كامل
عاجز	لهذا فهو قوى
قابل للمحاكاة	لهذا فهو لا يقبل التكرار
لا منطقي	لهذا فهو منطقي
غير واقعي	لهذا فهو واقعي
غير ملموس	لهذا فهو ملموس
قريب	لهذا لا تبغض سفن الفضاء
قابل للجرح	لهذا فالأسلحة التكتيكية والاستراتيجية لا تجرحه
يحملة الإنسان	
في سلسلة ضئيلة	
تحت القميص	
على الجلد العاري (٥١)	



هذه التجارب البنائية لا تخلو من سحراخاذا . فالكلمة ، بل الحرف ، ينسلخ عن التعبير العضوى الحى ويستقل بنفسه . وليس من الضروري ان يذهب بنا الخيال الى الالعب العبيثة والتهرجية التى صورها « اندرية بريتون » وأصحابه من السرياليين ، ولا الى الادباء الذين يعتمدون التكلف والتصنع والاثارة بأى سبيل . بل يكفى ان نقلب مجموعة شعرية مختارة لشاعر كبير كان له - كما رأينا - أكبر الأثر على الاجيال المعاصرة قبل ان نترجمه الموجات الاخيرة الى منطقة الظل . والمجموعة الشهيرة التى اقصدناها « قصائد ساكنة » ( ١٩٤٨ ) والشاعر هو جو تفرديدن ( ١٨٨٦ - ١٩٥٦ ) والقصيدة التى سنختارها هى « الانا الضالعة » . وسبب اختيارها انك ستلمس فيها اصول النظرة الجديدة للمكان والزمان ، كما تعثر على مفاتيح اللغة الجديدة التى تشهد على الاتجاه الى التفتيت والتقطيع ، والتجريد من الشخصية الفردية ،

( ٥٠ ) او موشور Prisma .

( ٥١ ) النص مأخوذ من مقال الاستاذ اوجست كلوس الذى اشرت اليه في هامش سابق - مجلة الجامعة ، سبتمبر ١٩٦٢ ، ص ٩٥٨ - ٩٥٩ .

واللجوء الى المصطلحات والمناهج العلمية والفنية المعقدة . ولملك سستلا حظ أيضاً تردد بعض الكلمات التي تدل على المعجم الشعري المألوف في السنونات الأخيرة كالضياع ، والتفجر ، والتفتت ، والجزىء ، والمجال ، وأشعة جاما ، ودالة الانهائية ... الخ :

(( أنا ضائعة )) (٥٦)

أنا ضائعة ، تفجرت من الفلاف الهوائي ،  
ضحية الايون : أشعة جاما - لا - ،  
جزىء ومجال : أوهام لا نهاية  
على حرك المعتم في نوتردام .

الأيام تمضي بك بلا ليل ولا صباح ،  
السنونات تتوقف بلا ثلج ولا ثمر  
تنذر وتهدد والانهائي خفى - ،  
العالم هروب .

أين تنتهى ، أين تقيم ،  
أين تمتد أفلاكك - ، خسارة ، مكسب - :  
لعبة وحوش - أبد وأزل ،  
تفر الى قضبانها .

نظرة الوحوش : النجوم تبدو كامعاء حيوانات ،  
الموت في الأدغال كأنه أصل الخلق والوجود ،  
بشر ، مجازر شعوب ، حقول كروم  
تهوى الى خلوق الوحوش .

العالم فنتته الفكر . والمكان والأزمان ،  
وما نسجت البشرية وأبدعت ،  
ليس الا دالة اللانهائية - ،  
الاسطورة كليت ...

من أين ، الى أين - ، لا ليل ، لا صباح ،  
لا تهليل ولا قداس ،  
تود أن تقتضى شعاراً - ،  
لكن معن ؟

آه ، لا انعطوا جميعاً نحو مركز واحد  
ولم يفكر المفكرون الا في الله ،

توزعوا بين الرعاة والحمل  
عندما طهرهم الدم المنساب من الكاس ،

واندفق الكل من الجرح الواحد ،  
كسروا الرغيف ، الذي تدوقه كل من شاء - ،  
آه أيتها اللحظة البعيدة القاهرة المثلثة ،  
التي عانتها الأنا الضائعة أيضاً ذات يوم .



اطلال على اطلال ، وانقراض فوق انقراض !

قصيدة لا شك في انها تمد قمة ما وصف بأدب الخرائب الذي كان رد فعل لكارثة الحرب ،  
وان كانت تغرقه عمقا ونفاذاً ووعياً . واذا كان أدب الانقراض والخرائب قد انقضى وذهبت أيامه ،  
فلا شك انه لا يزال يؤثر بصورة أو باخرى على وجدان المعاصرين وعقولهم ، حتى ولو لم يشهد  
بعضهم هذه الخرائب والانقراض بنفسه . لقد أصبح الأمر الآن أمر يرامج ومناهج يقوم فيها  
العقل والمنطق والحساب بالدور الأكبر . تحولت اللغة الى انقراض متناثرة من جمل مفتته وكلمات  
مزقة ، وأصبح الشاعر هو مهندس الكلمة الذي ينظم التعبير الشعري أو بالأحرى ينظم اللغة  
نفسها .

وقصائد « هلموت هيسنبوتل » العديدة توضح لنا كيف تتولد الكلمة من الكلمة ، والفكرة  
من الفكرة ، وكيف يبلغ الاقتصاد في القول مداه ، وتتداخل الجملة من الناحية النحوية في جملة  
اخرى أو تخرج على قواعد النحو . ومن الصعب كما سنرى من المثال القادم أن نصف هذه  
التكوينات اللغوية بأنها قصائد ، فهي خالية من البداية والنهاية والمعنى والسياق الذي يميز  
القصيدة التقليدية . ولعل أفضل وصف لها هو الذي أطلقه عليها «مهندسو الكلمات» وفي مقدمتهم  
هيسنبوتل الذي سيوضح ما نقول بهذه السطور التي جعل عنوانها :

#### تركيبة ٧

١ - الزمن مرير .

لكن في ثقب السحاب يحترق حجر التحول الأخضر .  
سطوح ملونة تنساب خلال هياكل مجردة .

٢ - حنين للوطن .

حقول الكلمات تكشف عن تركيبات  
مستمدة من الاختراع .

٣ - حياة مجيبة :

شدرات نص تضمن فيها باستمرار  
شدرات أخرى .  
ولكن أيها هو النص الصحيح ؟

٤ - أيادى الخريف ورقة الشتاء .

الأيام الجميلة مجهزة ( كمينات ) الفراشات .

٥ - وتسقط أوراق الشجر

على الأرض المظلمة ،

فتقدم لها جميعاً

فمها المفتوح .



ولكن الا يمكن أن تتحول القصيدَة مع هذا التطور الى مجرد مادة لفوية أو حشو لفظى جامد رتيب ؟ ألم تتحول عند هيسنبوتل الى ما يشبه أن يكون جدولاً رياضياً يتألف من كلمات مفردة ذات قيمة مطلقة ؟ اليس في هذا قضاء على النص الشعري ككائن عقلى أو روحى حى ؟ هل تصبح القصيدَة كالعقرب الذى يسم نفسه بنفسه ؟ وهل يصل الأمر بها الى الانتحار على يد بعض هؤلاء المجددين والمجربين ؟ .

لنعتصم بالصبر ، ولنتوقف عن الحكم حتى نقرأ احدى هذه « القصائد » على يد أحد مجريها واشدهم تطرفاً ، وهو الشاعر النمساوى « ارنست ياندل » الذى سبقت الإشارة اليه . وأرجو أن يلاحظ القارئ أن القصيدة مجرد تنوع على أربع كلمات هى الحب والباب والكرسى والبطن ، وأن الحب قد كتبت في الأصل بالفرنسية ، والباب بالألمانية ، والكرسى بالانجليزية ، والبطن بالألمانية . . . وجدة ياندل هى أن هذه الاغنية ( ! ) التى ستقرأها الآن هى المحاولة الوحيدة الممكنة لخلق لغة يستطيع المجتمع الاوروبى بأسره أن يفهمها ! . طموح ضخم . . . ولكن لنقرأ القسم الأول من هذه الاغنية ، لأن القسم الثانى منها يعتمد على عملية تبادل وتوافق وقص ولصق تتم بين حروف الكلمات المختلفة ومقاطعها ، واضافة أدوات التعريف لبعض الكلمات من لغة اخرى مما يستحيل بالطبع نقله الى العربية :

الحب

الباب

الكرسى

البطن



الكرسى

الباب

الحب

البطن



البلطن  
الباب  
الكرسى  
الحب



الحب  
الباب  
الكرسى



الباب  
الحب  
الكرسى  
البلطن



ثم تنتقل أدوات التعريف لكلمة فرنسية مثلاً إلى كلمة انجليزية أو ألمانية ، ويتكرر هذا التداخل بين الكلمات وأدوات التعريف إلى خدمتير . وطبعاً أن هؤلاء الشعراء ليسوا مجانين، بل أناس يجربون ويثيرون السخط أو الضحك والابتسام . ( وياندل نفسه مدرس في إحدى المدارس الثانوية بغينا وصدرت له عدة مجموعات من « القصائد المضادة للقصيدة » كما ترجم إلى الألمانية رواية الجزيرة للشاعر الأمريكي روبرت كريلى ) وهم يجربون القصيدة الصوتية أو قصيدة الحروف التى تعتمد على التكرار الصوتى لنفس الكلمات أو نفس الحروف واحداث تشكيكية موسيقية عجيبة هدفها الوحيد هو الإيقاع والتلوين الصوتى متأثرين فى ذلك بما وصل اليه التعبيريون والدادايون ، وبنية العبارة فى اللهجة العامية ، والاقتصاد والإيجاز الى أبعد مما حققه شعراء مثل برشت وجاهل وبريغر وسأند بورج ، والتلذذ بمتمعة اللعب بالانفاظ بصرف النظر عن المعنى أو اللامعنى . وليس هذا فى الحقيقة مجزاً بل هورفية فى التجريب وفتح آفاق جديدة للقصيدة . وهناك قصائد عديدة « لياندل » يمكن فهمها بل تلذوقها ، وهناك عدد آخر يسميه « قصائد لغوية » كل ههما أن تحدث صدئ معيئاً . أقرأ من النوع الأول هذه الأبيات التى وضعها تحت عنوان « علامات » وأراد بها أن عصر البطولة الكلاسيكية قد انقضى دون أن يمنع هذا من الاستمرار فى التجارب الأدبية والشعرية :

انكسرت الجرار المنسجعة ،

والاطباق التى رسم عليها وجه افريقى ،

ورؤوس الكلاسيكيين المدهية -

لكن الطين والماء لا يزالان يدوران

في اكواخ صانعي الفخار .

اما النوع الثاني فتوضحه قصيدة من اربع مقطوعات لا تختلف عن بعضها الا في الحرف الاول لكل كلمة تتكرر فيها ، ومن رأى المؤلف أن هذه المقطوعات الأربع تمثل العنصر الشعري الغنائي ، ثم التراجمي ثم الشيطاني ثم بقرة الفن على الترتيب !!

دش

دش

دش

دش

لى اى اى اى اى اى . .

والقطع الثاني يغير الكلمة فتصبح جيش وتنتهى بالصوت ترا ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ . . . ، وفي الثالث تصبح فليش وتنتهى ت و و و اى اى اى ، وفي الرابع تتكرر سيش اربع مرات وتنتهى بالصوت المحدود مو و و و . . . الخ هذا الى جانب قصائد اخرى تقدم ما يسميه « ياندل » بالاشكال « الفارغة » ، ومنها قصيدة عن السوناتة تسير على نفس ترتيب السوناتة الى اربعة عشر سطرا ، مقسمة الى مقاطع { ، { ، { ، ٣ . والغريب ان قصيدته لا تفعل شيئا في كل هذه السطور الا ان تكرر كلمة « سونيت » نفسها بحسب النظام المعروف (١) .

وهناك كما قلت شعراء عديدون ذكرت لك اسماءهم من قبل يسرون في هذا الطريق ، ولا يمكن الحكم عليهم لقلة المادة التى بين يدي عنهم . والترتيب في الحكم لا يمننا من القاء بعض الاسئلة حول هذه التجارب التى سيفصل المستقبل وحده في امرها : ايكون الهدف من هذه المحاولات هو اعطاء الكلمة المفردة ، بل الحرف الصغير ، حقه في الوجود والحياة ؟ ا تكون الكلمات اشبه بقطع النرد أو الزهر التى يلتقى بها الشاعر كيغما اتفق وبطريق الصدفة ؟ ام تكون عودة الى لغة الطفولة أو بالاحرى اصواتها الى هذه اللغة الام ؟ وماذا يريد هؤلاء الشعراء من تحويل القصيدة في بعض نماذجهم الى اصوات تسمع أو رسوم ترى متناثرة على الصفحات البيضاء بعيدا عن اى دلالة او معنى ؟ هل يريد « ياندل » واصحابه النمسيون والألمان أن يتركوا خيول الكلمات تسوق عربة الشعر كما تشاء ؟ ام انهم في الحقيقة اعداء الشعر على الاطلاق أو على الأقل بمنهزمه التقليدى ؟ .

لا شك ان القصيدة كانت دائما تقاوم الشاعر وتراوغه . ولا شك ايضا أن امثال هذه التجارب تنطوى على شيء غير قليل من الظرف والدكاء والتشويق والدعابة . . ولو تتبعنا شجرة

(١) راجع الكتاب الذى سبقت الإشارة اليه : « القصيدة ومؤلفها » ، وستجد فيه فصلا عن ياندل ( من ص ٢٥٤ الى ص ٢٦٥ ) وغيره من المبدعين .

نسبها - لوجدنا أنها هي الحفيدة الشرعية لمحاولات مختلفة سبقتها على يدى رامبو ومالارميه وبعدهم عدد كبير من التعبيريين والسيراليين والدادين الذين اطلقوا - كما رأينا - حرية الكلمة ، او بالأحرى إيقاعها ونبر حروفها ، في استدعاء كلمات او اصوات اخرى دون اعتبار للسياق او المعنى او البناء اللغوى والنحوى -

### ما مصير هذه المحاولات ؟

هل يمكن ان تؤدي الا الى الصمت والفراغ ؟

وما مصير الكلمات التى أصبحت عندهم أشبه بالعرائس البائسة او الطيور المحبوسة فى أقفاص وحيدة تتأرجح فى فضاء الكون ؟ .

أتكون فى النهاية نزعة صوفية جديدة تواصل ما بدأه « الرمزيون » من تطهير الكلمة وتجريدها من كل اثر مادى او معنوى ؟ .

أسئلة متهورة كما ترى ، خارجة بطبيعتها عن مجال العلم الذى لا يتنبأ بالمستقبل بل يعنى نفسه بالظواهر الحاضرة بين يديه . فلنلق انفسنا شر التعميم وشر الظلم ، ولنثريث فى الحكم عليهم او لهم . فربما لم يحن الوقت بعد للتمييز بين الأصالة والسخف ، والصدق والزيف . ولا يزال هؤلاء « المتطرفون » لحسن الحظ قلة ضئيلة . ولا يزال هناك شعراء يتغنون بالطبيعة او الحب أو يرفعون اصواتهم بالاحتجاج والالتزام بقيمة الانسان . صحيح ان بناء الشعر قد تغير على أيديهم واختلف كثيراً عن شعر آبائهم واجدادهم ، كما اختلف عما كنا نفهمه من الشعر او نرجوه منه . ولكنه ظل فى افضل نماذجه محتفظاً بصوت الشعر الخالد وروح الفناء . وفى هذا عزاء لاجباب الشعر اى عزاء ...



## الشعر الإسباني المعاصر في اسبانيا وأمريكا اللاتينية.

ربما كانت اسبانيا من أغنى بلاد الدنيا بالتراث الشعري ، فقد أمان على ذلك موقعها الجغرافي ، وظروفها التاريخية ، وتنوع العناصر التي تألف منها شعبها وانصهرت في بوتقة أرضها منذ فجر التاريخ ، فهي تحتل ذلك الركن الواقع في جنوب القارة الاوربية المطل على الطرف الغربي من بحر الحضارات : البحر الأبيض المتوسط . اسبانيا كانت دائماً شرفة تطلع على اوروبا وافريقيا في العصور القديمة والوسطى ، وهي البلد الاوربي الذي كان للعرب والاسلام فيه وجود طويل استمر أكثر من ثمانية قرون . ومنه بدأت في مستهل العصور الحديثة تلك المغامرة الكبرى التي كان من نتائجها استكشاف العالم الأمريكي الجديد . فاصبحت بذلك حلقة تصل بين الشرق والغرب ، بين الاسلام والمسيحية ، بين اوروبا وقارتي افريقيا وآسيا ، ثم بين العالمين القديم والجديد . والشعب الإسباني لم يكن الامرة ذلك التفاعل الطويل بين العناصر المختلفة التي تعايشت وتصارعت على رقعة هذه الأرض على امتداد عصور طويلة .

وحياة الشعر في اسبانيا كانت بدورها صورة لذلك التفاعل ، فقد انعكست عليها الحضارات والثقافات واللغات التي استوطنت هذه البلاد وتماقت عليها . وقد نظم تحت سمائها الشعر باللاتينية والعربية والاسبانية ، وبالعديد من اللغات واللهجات التي اضطربت وما زالت تضطرب في شبه الجزيرة حتى اليوم : الباسكية والقطلانية ، والجليقية . ونقل الاسبان

منذ أواخر القرن الخامس عشر لغتهم وثقافتهم وأوضاع حضارتهم إلى ما وراء البحار .. إلى شطر كبير من القارة الأمريكية ، وهكذا اتسع ميدان التجربة الشعرية الإسبانية ، وشاركت شعوب هذه القارة في الإنتاج الأدبي ، مشاركة متواضعة في أول الأمر ، ثم تحولت بعد ذلك إلى مزاحمة اللند للند .

في هذه الدراسة التي تقدمها إلى قراء العربية اليوم محاولة للاقترب من اسبانيا الشاعرة ومن ذلك العالم الأمريكي - الشاعرة أيضاً - المنحدر من صلبها ، ولتين معالم تطور الحياة الشعرية في هذا العالم العريض الناطق بالإسبانية خلال نصف القرن الأخير .

وهي دراسة لاغفر من أن تكون بالغة الإيجاز ، إذ أن الإنتاج الشعري في ذلك العالم من الكثرة والتنوع بحيث لا تسهل الأحاطة بمعالمه ولا تتبع شخصياته إلا في الحدود الضيقة التي يسمح بها مثل هذا المقال .

وقد اتبعنا الدراسة بعدد من النصوص المختارة المثلة لأهم الاتجاهات الشعرية المعاصرة .



#### روبن داريو والاتجاه الحديث :

يتفق مؤرخو الأدب الإسباني على أن ما يمكن أن يسمى بالشعر المعاصر إنما يبدأ بتلك الثورة الأدبية التي حمل لواءها شاعر ينتمي إلى إحدى الجمهوريات الصغرى في منطقة أمريكا الوسطى ، هي جمهورية نيكاراغوا . أما اسم هذا الشاعر الذي كان أول أديب أمريكي يحتل في عالم اسبانيا الأدبي مكان الأستاذية فهو **روبن داريو** Ruben Dario (١٨٦٧ - ١٩١٦) . وهو بعيد إلى أذهاننا بذلك ذكرى ظاهرة أدبية كبرى وقعت في اسبانيا نفسها قبل ذلك بقرون ، حينما كانت اسبانيا عربية اللسان إسلامية الدين ، منذ أن فتحها المسلمون في أوائل القرن الثامن الميلادي ، فقد ظل الاندلسيون في نتاجهم الأدبي تلاميذ للمشاركة حتى استطاع أن ينهض من بينهم في أواخر القرن التاسع من يقومون في الشعر العربي بشوكة تجديدية هائلة ، ونعني بها الموشحات والأزجال ، وهما فنان استحدثتهما الأندلسيون ، وباشروا فيهما نفوذاً كبيراً على الحياة الأدبية في الشرق وفي العالم العربي كله .

شيء شبيه بهذا حدث أيضاً في عالم الأدب الإسباني ، فقد أورت اسبانيا قارة أمريكا اللاتينية لغتها وثقافتها منذ أن استكشفها واستعمرها الأسبان في سنة ١٤٩٢ م . وظل أدباء القارة الجديدة طوال أكثر من ثلاثة قرون تلاميذ لأجدادهم الأسبان ، قصارى جهدهم أن يحسنوا تقليد النماذج التي يعرفونها لأدباء اسبانيا . حتى أتيح لشعوب القارة أن تستقل في ميدان الثقافة . وحينئذ أصبحنا نرى ثورة التجديد في الشعر الإسباني في أواخر القرن التاسع عشر ينهض بها هذا الشاعر الأمريكي الذي اختلعت في عروقه الدماء الإسبانية بالهندية .

كانت العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر تشهد في اسبانيا تصفية الاتجاه الرومانسي ، ففي سنة ١٨٧٠ يصمت صوت أعظم شعراء الرومانسية الإسبانية وأكثرهم أصالة : **جوستافو أدولفو بيكر** Gustavo Adolfo Bécquer . (١٨٣٦ - ١٨٧٠) وينضب معين الشعراء الذين

واصلوا هذا الاتجاه ممن امتدت بهم الحياة حتى أواخر هذا القرن أو أوائل العشرين مثل **خوسيه ثوريلىا** José Zorrilla ( ١٨١٧ - ١٨٩٣ ) و **رامون دى كامبوامور** Ramon De Campoamor ( ١٨١٧ - ١٨٩١ ) و **نونيسيت دى آرئسى** Nunez de Arce ( ١٨٣٤ - ١٩٠٣ ) . ولو أن هذين الآخرين يمثلان مرحلة انتقال من الرومانسية الى الاتجاه الحديث . وقد بدأ ذلك على نحو أوضح في شعر **نونيث دى آرئى** ، اذ نرى تأثر هذا الشاعر بمذهب البارناسيين الفرنسيين ، ولا سيما في اهتمامه الفائق بشكل القصيدة وبنائها ، وفي محاولته تجنب ماطبع شعر الرومانسيين من ذاتية ، ثم بنزعته المتشككة في القيم الدينية والروحية .

غير أنه يمكن أن نقول بشكل عام أن الرومانسية كانت قد أفلست في اسبانيا بعد انقضاء ثلثي القرن التاسع عشر ، ولم يعد لدى شعرائها جديد يقدمونه للتطور الشعرى ، وهكذا عانت حياة الشعر مرحلة من الجذب والعقم ونضوب القرائح ، كانت هى المعهدة لظهور هذا الاتجاه الثورى الذى اصطلح على تسميته بالاتجاه الحديث El Modernismo .

وتعتبر سنة ١٨٨٨ هى فاتحة هذا الاتجاه الجديد ، اذ فيها نشر الشاعر النيكاراجوى روبن داريو مجموعته من القصائد والمقالات الثرية والصور القصصية : « أزرق Azul » ، وسنه لا يتجاوز الواحد والعشرين عاماً . وأثار هذا الكتاب منذ ظهوره في شيلى اهتماماً هائلاً في الأوساط الأدبية في اسبانيا وأمريكا اللاتينية على حد سواء . فلم يكد روبن داريو يزور اسبانيا لأول مرة في سنة ١٨٩٢ حتى التف حوله شعراء اسبانيا ونادوا به استاذاً واماماً بغير منازع ، واتفقوا على تسمية مذهبه بالاتجاه الحديث .

والواقع أن جانباً كبيراً من الشعبية التى قبضت لهذا الاتجاه إنما كانت ترجع الى ما أصاب جمهور قراء الأدب من ضيق بالعقم الذى لحق المذهب الرومانسى من ناحية ، ومن ناحية أخرى بتلك النزعة الواقعية او الطبيعية التى سادت ادب أواخر القرن التاسع عشر والتى لم يكن للشعر فيها مكان ، اذ أدت به الى الابتذال والسوقية . وهكذا كان الاتجاه الحديث رد فعل ضد الرومانسية وضد الواقعية معاً ، وإن لم يقطع الصلة بالمذهب الرومانسى ، بل كان أشبه بتحويل لهذا المذهب وارتقاء به .

والحقيقة أن روبن داريو نفسه يصرح في سيرة حياته الذاتية بأنه بدأ حياته الشعرية رومانسياً يترجم قصائد فيكتور هوغو ويترسم خطواته بىكر وتستهو به أساطير ثوريلىا ، ولكنه عرف بعد ذلك كيف يستقل بأسلوب جديد استعان فيه بتشبعه بالثقافة الفرنسية وتمثله للمذاهب الجديدة التى ظهرت في فرنسا بعد الرومانسية مثل البارناسية ( ليكون دى ليل ) والرمزية ( فيرلين ) . غير أن روبن داريو لم يكن مقلداً ، بل عرف كيف يتمثل هذه الاتجاهات الحديثة الى جانب تمكنه من الأدب الاسباني قديمه وحديثه ، ويخرج من كل ذلك نتاجاً وسمه بميسم أصالته . وما اصدق تلك العبارة التى جاءت في تقديم الأديب الاسباني **خوان فاليرا** Juan Valera لـ **ديوان « أزرق »** : « الذى أخرج به من قراءتى لصفحات ديوانك هذا هو أنك قد تشبعت بكل انتاج الشعراء والروائيين والقصصيين الفرنسيين ، ولكنك لم تقلد احداً

منهم : فانت لست برومانسى ولا طيبعى ولا « مريض بالتورستانيا » ولا رمزى ولا بارناسى ، أنت قد خلطت كل هذه المذاهب بعضها ببعض ، ثم صهرتها فى بوتقة روحك ، وأخرجت لنا منها بعد ذلك خلاصة رحيق غريب رائع » . (١)

وعلى الرغم من قصر حياة روبن داريو والنسبى ( فقد توفى قبل أن يبلغ الخمسين ) فانه ترك لنا نتاجاً شعرياً ونثرياً وفيراً بلغ قمته بعد فى ديوانى شعره « صفحات من النثر الدنيوى Prosas Profanas » ( ١٨٩٦ ) ، و « أغان للحياة وللأمل Cantos de vida y esperanza » ( ١٩٠٥ ) .

وأهم ما يميز هذا الاتجاه الحديث هو الاهتمام بالاسلوب او المظهر الشكلى للقصيدة ، على عكس ماكان ينادى به الادباء الواقعيون والطبيعيون من افعال هذا الجانب فى الادب . وقد أدت اساءة استغلال مبدأ الاهتمام بالضمون دون الشكل الى انحطاط اللغة الادبية وانحدارها الى نثر مفسول لا تلاوة فيه . كذلك وجه روبن داريو اهتمامه الى موسيقية اللفظ وإيحاءاته بالجرس واللون . وقد أدى هذا به الى تجديد جدرى لعروض الشعر الاسبانى والى المزج بين بحور عديدة فى قصيدة واحدة . واهتم داريو بلفظ الشعر ، فعرف كيف يستنبط طاقات جديدة سحرية للألفاظ استعان فيها بتلك الخلفية الفنية التى كان يمثلها ذلك الاستخدام المتنوع للألفاظ الاسبانية على امتداد قارة أمريكا اللاتينية الناطقة بالاسبانية . وقد كان روبن داريو هو أول شاعر انرى اللغة الادبية الاسبانية بالوان جديدة من دلالات الألفاظ مستمدة من مختلف بلاد القارة ، وأضفى عليها طابعاً من الشعرية لم يكن معترفاً به لها من قبل .

وقد تطور فن روبن داريو تطوراً تمثل مراحل دواوينه الثلاثة التى أشرنا إليها . وفى الديوان الأول « أزرق » يبدو لنا تأثره بالشعر الفرنسى المعاصر له سواء فى الموضوعات او فى الاسلوب او فى الصور الشعرية . فالموضوعات معظمها مستوحى من البيئة الباريسية بصالوناتها الادبية ونسائها الانبيات وحضاراتها الرقيقة المهذبة ( هذا مع أن المؤلف لم يكن فى ذلك الوقت قد خرج من بلده الا لى يذهب الى شيلى ) ، أو من أجواء حضارة الاغريق القديمة أو من ثقافات الشرق الماضية . غير اننا نلاحظ أن تلك الثقافة الكلاسيكية انما وصلت الى روبن داريو عبر تصور الادباء الفرنسيين لها ، وقد قالها هو بصراحة :

« أحب الى من يونان الاغريق

تلك اليونان التى أبدعها شعراء فرنسا »

حتى الموضوعات الأمريكية ذاتها كانت تغلب على تناولها لها تلك الطريقة السائدة بين الادباء الفرنسيين منذ أن أصبحت أمريكا اللاتينية بينهم « موضة » محببة ، إذ كانت تستهويهم بيئة هذه القارة بطبيعتها الغريبة الوحشية المثيرة للحواس . وأما الاسلوب ففيه تتجلى تلك الثورة التجديدية التى أشرنا إليها من عناية بانتقاء الألفاظ والبحور الشعرية وولع بالصور والتشبيهات الغريبة مما جعل قصائد هذا الديوان أشبه بمواكب متتالية من الصور التى تخطف السمع والبصر .

( ١ ) انظر طبعة ديوان « أزرق Azul » فى مجموعة « أوسترال Austral » ، الطبعة الخامسة عشرة ، مدريد ، ١٩٧٠ ، ص ١٢ من التقديم .

وفي هذا الديوان قصيدة طويلة بعنوان « غنائيات على مدار السنة El ano lírico » من اربعة اجزاء ادارها على فصول السنة الاربعة. ولعل من أبرز ما يمثل فن روبن داريو في هذه المجموعة قصيدته الثالثة « صيفية Estival »<sup>(٢)</sup> التي يحكى لنا فيها قصة من الحب الحسى العارم تنتهى بمأساة فاجعة . وبطلة القصة هنا ليست من البشر ، وانما هى نمره تنفتح للحب تحت حرارة الشمس المدارية المحرقة وفي اكناف الغابة الهندية الامريكية . ويبدع الشاعر في وصف هذا الحب الوحشى الغريب الذى تضع نهايتها رصاصا يطلقها الصائد ، ذلك الامير المرفه الذى يتسلل بصيد الوحوش في الغابة الامريكية . ونرى في هذه القصيدة كيف يتعاطف الشاعر مع هذين الحيوانين اللذين استسلما لغريزتهما في تلقائية بريئة براءة الطبيعة حتى اتى الانسان بجبروته وغروره فقطع قصة هذا الحب ، وجدد بذلك التأثير القديم بين ابن آدم وقربائه ممن اجناس الحيوان . ولنا ان نرى كذلك في القصة رمزا لهدالته ومفزاه . فالنمره انما ترمز الى شعوب أمريكا اللاتينية وامثالها من تلك الشعوب التى اطلق عليها الاوربيون والامريكيون البيض من سكان شمال القارة في عجرفة استعمارية اسم « الشعوب المتخلفة » . وما فعله الامير بالنمره ليس الا ذلك الاستغلال البشع الذى اعمنت دول أوروبا والولايات المتحدة فيه -والذى كانت ضحيته تلك « الشعوب الملونة » . والرؤيا الاخيرة التى تعرض للنمر في نومه في نهاية القصيدة انما هى رمز لما يولده الاستغلال في نفوس الشعوب المستعبدة من رغبة مسعورة في الانتقام . ولهذا فانه لم يكن من الغريب ان يحلم النمر بأنه ينفذ نابه وظفره في نهود امرأة بيضاء وردية البطن وأنه يمزق مشرات من اجساد اطفال شقر سمان ... هذا هو قدر البشرية المكتوب : الدم الذى يريقه « للتحضرون » ملهاته وتسليه اوغروا بقدرتهم وقوتهم لن يكون الا فاتحة تاريخ مخضب بالدماء من الثارات وأعمال الانتقام بينهم وبين المقهورين المستعبدين ... والبادئ اعظم .

وفي ديوان روبن داريو الثانى « صفحات من النثر الدينى »<sup>(٣)</sup> تكتمل اصول المذهب الجديد ، ذلك المذهب الذى كان مزاجاً من نظريات جمالية يكمل بعضها بعضاً ، فهو يبدأ من النظرية التى اعلنها تيوفيل جوتييه في سنة ١٨٥٢ حول مبدأ « الفن للفن » ويضيف اليها مذهب شارل بودلير الذى اعلنه في ديوانه « ازهار الشر » ( ١٨٥٧ ) عن الكمال الشكلى للشعر ، ولكن مع الإبقاء على مضمونه الفكرى . والهدف هو ان يصل الشاعر الى فلسفة جمالية كاملة . والواقع هو ان ما كان روبن داريو بطمح اليه هو ان يطبق على الشعر الاسباني ما كان يتصور انه تلك الفلسفة الجمالية .

**والشعر عند داريو** — كما نستخلص من هذا الديوان الجديد — ينبغى أن يقوم على « الوهم » منبع الإبداع الشعري ، هذا « الحلم الغريب النفاذ » الذى تحدث عنه بول فيرلين في أول دواوينه « قصائد زحلية Poèmes Saturniens » ( ١٨٦٦ ) ، ولكن روبن داريو ينادى بأن يعبر عن هذه الفلسفة الجمالية بالموسيقى الشعرية ، فالشعر يجب أن يكون ألحانا متسقة ،

( ٢ ) رقم « ١ » من المختارات الملحقه بالمقال ، وقد قمنا بترجمة هذه القصيدة الى الشعر الحر .

( ٣ ) يستخدم داريو هنا كلمة « نثر » بالمعنى القديم الذى كان يراد به « الشعر الدينى » . وبهذا المفهوم أطلق الشاعر الاسباني القديم بربيو Berceo ( في القرن الثالث عشر الميلادى ) على أناشيدته في مدح مريم العذراء « صفحات من النثر الدينى » وبهذا المفهوم أيضا أطلق مالاريميه ( ١٨٤٢ - ١٨٩٨ ) اسم « نثر » على بعض قصائده .

ولهذا فلا بأس في أن يعنى الشاعر نفسه بانتقاء الكلمات ذات الوقع والجرس المناسبين ، حتى يصبح - على حد تعبيره - « صانعاً أو صائفاً يقبل على عمله في رهبانية متفانية » . وكان هذا من أبرز وجوه التجديد في فن داريو ، ولا سيما في هذا الديوان الذي يمثل اكتمال مذهبه ، فنحن نراه ينفذ الفبار عن الفاظ قدم بها العهد فجرت ونسيت ، أو يستخدم الفاظاً قديمة في معان جديدة مختلفة ، أو يستعمل كلمات من لغات أجنبية ، أو ينحت أخرى نحتاً ويختارها اختراعاً .

أما الصور الشعرية فأننا نجده يواصل فيها ما رأينا في ديوانه الأول من استخدام الرموز ، ولاسيما المشتقة من الميثولوجيا الأغريقية أو الثقافات القديمة بوجه عام ، ولو أنه يتوسع هنا في ذلك توسعاً كبيراً . وكان من أبرز الرموز التي كان روبن داريو يرددها في شعره والتي أصبحت علماً على المدرسة الحديثة « البجعة » (٤) و « الطاووس » .

وفي الديوان الثالث « أغان للحياة والأمل » (١٩٠٥) نرى الشاعر في اكتماله ونضجه يعود ببصره الى عالمه الأول : أمريكا اللاتينية ، وإلى ولائه للوطن الأم : إسبانيا ، فينحصر عن شعره كثير من تلك المؤثرات الفرنسية ، وتصبح لشعره دنة ملحمة ينطق بها عنوان الديوان ، ولكن دون خطابية ولا افتعال . فنراه يتفنن بوحدة شعوب أمريكا الإسبانية ، ويتحدث عن إسبانيا في حين ملتزم بالحب . كذلك نرى تلك الحسية الشهوانية التي اتسمت بها دواوينه الأولى قد انسحبت المجال لمشاعر صوفية ودينية تنبض بحرارة الصدق ، أو لآحاسيس من المראה والتشاؤم ، وهو يرى زوال متع الحياة وانقضاء الشباب :

الشباب ... ذلك الكنز القدسي

هأنت ذاهب الى غير رجعة

حينما أريد البكاء لا أبكى

وأحياناً أبكى دون أن أريد .

والخلاصة أن روبن داريو - على علانه - يعتبر فاتح الفترة المعاصرة في تاريخ الشعر الإسباني ، وباسمه تبدأ هذه المرحلة سواء عند الكلام عن أدب إسبانيا أو آداب أمريكا اللاتينية . وهو المهد الطبيعي لنهضة الشعر الفئائي التي سنها بعد ذلك في الأجيال التالية ، بشخصياتها الفذة مثل أنتونيو ماتشادو وخوان رامون خيمينيث وغرسيه لوركا . صحيح أن بعض شعره لا يثبت الآن لأذواق الجمهور في إيماننا ، ولكن هذا أيضاً كان شأن كبار مجددي الشعر في أيامهم من

(٤) سبق لبودلر أن استخدم رمز « البجعة » في بعض قصائده ، وقد كان الحاج روبن داريو على الحديث عن البجعة في شعره مما أثار عليه تعليقات ساخرة نرى مثلاً لها في قصيدة مشهورة للشاعر المكسيكي « أنريكي جونزالث مارينثنت Enrique Gonzalez Martinez » ( ١٨٧١ - ١٩٥٢ ) يقول في أولها :

( الو عني هذه البجعة ذات الريش الضداع )

وهو يفصل على البجعة رمز البومة أماناً في السخيرة . انظر سريخو هولاند بوستا ماني تاريخ الأدب المكسيكي ، و أنريكو أورينيا : التيارات الأدبية في أمريكا الإسبانية :

Sergio Howland Bustamante : Historia de la literatura mexicana, p. 292, (ed. Mexico 1970)  
Pedro Enriquez Urena : Las corrientes literarias en la America Hispanica, ed: Mexico, 1964, p. 183.

أمثال بودلير وبوفورلين وغيرهم . غير أن هذا لا يمنع من أن نقدر العمل الذي اضطلع به هؤلاء حق تقديره باعتبارهم معالم بارزة في الطريق التي سلكها الفن الشعري في العصر الحديث .

والحق أننا لو تأملنا كل تيارات الشعر الإسباني المعاصر لوجدناها مشتقة بصورة أو بأخرى من تلك العين التي تجرّها روبن داريو . صحيح أن كثيراً من تلاميذه أو الذين ساروا في طريقه قد اجتهدوا بعد ذلك في البحث عن طرق أخرى أصيلة في التعبير عن أنفسهم ، أو عدلوا عن كثير من المبادئ الجمالية التي كان يقوم عليها « المذهب الحديث » ، ولكنهم لم ينكروا أبداً فضل روبن داريو عليهم بوصفه الرائد والموجه والاستاذ الأول .

على أننا قبل أن نتحدث عن هذا الجيل من تلاميذ داريو ومتبعي طريقته نرى أن نتحدث عن اتجاه آخر من اتجاهات الشعر كان معاصراً لروبن داريو وإن كان بينه وبين ما يدعى بالمذهب الحديث هوة بعيدة .

### جيل ١٨٩٨ والشعر :

لم تكن الحركة التي حمل لواءها الشاعر الأمريكي روبن داريو هي الوحيدة التي طمحت إلى إجراء دماء جديدة في عروق الآداب الإسبانية، وإنما عاصرتها وعاشتها في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين حركة أخرى لم تكن أقل من تلك قوة ولا خصباً ولا إثراء لآداب اللغة الإسبانية . وإنما نعني بهذه الأخيرة تلك التي عرفها التاريخ الأدبي باسم جيل سنة ٩٨ .

أما نسبة هذا الجيل إلى سنة ١٨٩٨ فإنها ترجع إلى مرافق هذه السنة من تصفية إمبراطورية إسبانيا بعد كارثة هزيمتها أمام الولايات المتحدة في مياه كوبا وبورتوريكو والفلبين . فقد هزت تلك الانتكاسة الهائلة ضمائر الطبقة المثقفة في إسبانيا وحملتهم على أن يعيدوا النظر في ماضي بلادهم وحاضرها . وترتب على ذلك ظهور جيل من المفكرين والإدباء عميق الإحساس بمشكلات البلاد بما فيها مشكلة الأدب والخلق الفني والقيم الجمالية . (٥)

الحركات إذن كانت تحدوها غاية واحدة : رغبة صادقة في التجديد ، ولكن بطريقتين وأسلوبين مختلفين كل الاختلاف ، وهو اختلاف أدى إليه تباين طبيعتهما والظروف التي أحاطت بظهورهما :

١ - أما المذهب الحديث فقد ولد كما رأينا في أمريكا اللاتينية ، ومنها امتد بعد ذلك إلى إسبانيا ، واشتق كثيراً من عناصره من المدارس الأدبية التي تعاقبت في فرنسا منذ الرومانسية حتى أواخر القرن التاسع عشر . وقد استبغ ذلك عليه طابعاً عالمياً « كوزموبوليتياً » ، بينما كان جيل ٩٨ إسبانياً خالصاً ، إذ تركزت أنظار رجاله على مشكلات بلادهم « المتولية » في أطوارها التاريخية والبيئي المحدود .

ب - كان المذهب الحديث حركة جمالية أو استيقظية محضة محورها فن التعبير الأدبي ، بينما كان جيل ٩٨ ينادي باصلاح فكري شامل عميق الجذور ، لا للأدب فحسب ، بل لكل نواحي

( ٥ ) تحدثنا بمزيد من التفصيل عن جيل ٩٨ وعن الأسس التاريخية التي أحاطت بظهوره في بحثنا عن « الفن القصصي المعاصر في إسبانيا » ، مجلة عالم الفكر ، المجلد الثالث ، العدد الثالث ، أكتوبر ، نوفمبر ، ديسمبر ١٩٧٢ ص ٦٢٢ وما بعدها .

الحياة في اسبانيا : سياسية واجتماعية وتعليمية واقتصادية . ولهذا فقد كان ادباء هذا الجيل اكثر ارتباطا بواقع حياتهم ونشاطاتها من ادباء المذهب الحديث الذين اغرق بعضهم - ولا سيما الأمريكيون منهم - في رياداته الجمالية والفنية حتى انتهوا الى ان اغلقوا على انفسهم ابراجا عاجية منقطعين عن صخب الحياة وضجيجها من حولهم ، بحثا عن الاصاله ، وسعيا وراء تنقية فنهم وتجريده . (١)

ج - وقد ترتب على ما ذكرناه في الفقرة السابقة انه كان اهتمام رجال المذهب الحديث قد تركز في المكان الاول على تجديد الشعر من ناحية الشكل والصياغة والاسلوب ، بينما كان تجديدهم لمضمونه محدودا . أما جيل ٩٨ فقد كانوا اكثر عناية بمضمون الشعر ، ولا سيما جوهره الفكرى منهم باسلوبه وبالاسس الجمالية التي كان يقوم عليها الفن الشعري .

وقد ادى هذا التباين بين المذهبين الى ضرب من التنافر يمثلته لنا شيخ جيل ٩٨ واعظم اعلامه « اوانامونو » الذي لم يخف احتقاره للمذهب الحديث واستخفافه بما ادخله على الشعر من « تجديد » ، اذ انه لم ير في عمل روبن داريو واضرا به الا تعبدًا بالشكل والاسلوب ، وكان هذا اقل عناصر الشعر قيمة عنده ، بل ان اوانامونو وسّع دائرة تجاهله للشعر الاسباني الذي أنتجه اولئك المحدثون حتى شمل بها كل ما قام به مجددو الشعر الاوربي منذ بودلير ، فهو لم يعترف برمبو ولا فرلين ولا مالارمييه ، ولم ير في شعر هؤلاء الا هذرا لا طائل منه . وقد كان هذا من المفارقات حقاً ، اذ اننا نرى في ضروب اخرى من انتاج اوانامونو - ولا سيما في ادبه الروائي - ما يستحق معه ان يدرج بين اكثر المجددين ثورية . (٢) ولكن اوانامونو كان على كل حال رجل المتناقضات ، بل اشد المتناقضات امعانا في الغربة .

غير انه لا ينبغي ان نفهم من هذا التعارض بين روبن داريو واوانامونو ان جيل ٩٨ والمذهب الحديث ظلا على هذا الخصام والتنافر ، فقد كان يربط بينهما الطموح الى التجديد والرغبة في الاصاله كما ذكرنا (٣) ، فضلا عن الحاح كل منهما على تأكيد الذات والثورة على التقليد ، ثم ان رجال جيل ٩٨ انفسهم لم يكن يجمعهم مذهب واحد ازاء الفلسفة الجمالية ، بل كان لكل منهم موقفه الخاص الذي يتفرد به وفقا لمواجهه وتكوينه الفكرى ، وهو موقف كان يتفاوت بعدا او قربا من

(٦) لعل من غير المتعالم المصورة لهذا السلوك بين رجال المذهب الحديث الشاعر الاورجواني خوليو ايريرا ريسيج Julio Herrera Reissig ( ١٨٧٥ - ١٩١٠ ) الذي كانت حياته وشعره هروبا مستمرا من الواقع . انظر مقدمة آثاره الكاملة بقلم جيرمو دى لاورى ، الطبعة الثانية ، بونوس ايرس ١٩٤٥

J.H.R. : Obras completas, Buenos Aires, 1945, edicion prologo por Guillermo de la Torre.

(٧) انظر ما سبق ان كتبه عن الفن الروائي عند اوانامونو في بحثنا المشار اليه عن « الفن القصصى المعاصر في اسبانيا » ص ٦٧ وما بعدها .

(٨) بل ان بعض مؤرخى الادب الاسباني يرى بين روبن داريو ورجال جيل ٩٨ من الشابه ما يسمح بادراج ادب نيكاراغوا بين اعلام ذلك الجيل ( انظر بالوتينا برونس : تاريخ الادب الاسباني ، القسم الرابع الخاص بادب امريكا الإسبانية : .

Angel Valbuena Briones : Historia de la literatura española, IV tomo (Literatura hispánica americana), ed. Barcelona, 1962, p. 203 .

حيث يورد نصا لآزورين Azorin - احد كتاب جيل ٩٨ - يستلصك فيه روبن داريو بين رجال هذا الجيل :

J. Martínez Ruiz " Azorin " : Obras completas, ed. Aguilar, 1947, Vol. II, p. 910-911.



الأراء التي نادى بها روبن داريو . ولهذا فأننا سرعان ما نجد التيارين يلتقيان في شخصيات بعض الشعراء من معاصري أونامونو ، وإن كانوا يصغرونه بعدة سنوات مثل **رامون دل فاي انكلان** ( ١٨٦٦ - ١٩٣٥ ) و **انتونيو ماتشادو** ( ١٨٧٥ - ١٩٣٩ ) وأخيه **مانويل** ( ١٨٧٤ - ١٩٤٧ ) و **خوان رامون خيمييث** ( ١٨٨١ - ١٩٥٨ ) . (٩)

**ولد ميغيل دي أونامونو** Miguel de Unamuno في بلباو ( في منطقة الباسك على الحدود بين اسبانيا وفرنسا ) واشتغل بالتدريس في الجامعة منذ شبابه المبكر ، وكان ظهوره في الجو الأدبي وهو في سن الثلاثين ، وشارك مشاركة نشيطة في الحياة العامة ببلاده مما أدى به الى النفي أكثر من مرة . وكان متحرر الاتجاه ، فأيد الجمهورية حينما أعلنت سنة ١٩٣٠ ، ولكنه تراجع عن هذا الموقف وانضم الى صفوف الوطنيين من أنصار فرانكو حين نشبت الحرب الأهلية سنة ١٩٣٦ ، واستقر في مدينة سلمنكة استأذا في جامعتها حتى انتهى الى منصب مديرها .

وقد كان أونامونو أجمع الوان الثقافة في عصره ، فقد عالج المقالة والرواية والقصة والمسرح والفلسفة والنقد والأبحاث اللغوية والأدبية والفلسفية ، وفي كل ما تناوله أونامونو تبدو رغبته في التفرد ... في أن يكون نسيج وحده دائما ، ويعده كثير من معاصريه أعظم مفكرى اسبانيا في القرن العشرين ، وهو حكم لانريد أن تسرع بالتسليم به ، وإن كنا لاننازع في كونه أكثر المفكرين والإدباء أصالة في هذا العصر .

### أونامونو الشاعر :

وكان الشعر أحد الميادين التي طرقتها أونامونو ، ولكنه لم يفعل إلا بعد أن كانت شهرته قد ذاعت باعتباره ناثراً وكاتباً ، فأول دواوينه الشعرية « قصائد » يرجع الى سنة ١٩٠٧ . وهو في الثالثة والأربعين من عمره . ومع ذلك فإن الشعر يحتل جانباً كبيراً من إنتاجه الفزير . وقد كان علينا أن ننتظر منه شعراً يختلف اختلافاً جذرياً عن شعر معاصريه ، ولا سيما أولئك المنخرطين في سلك المذهب الحديث . وهو قبل كل شيء شعور مفكر عميق الثقافة مرهف الاحساس بمشكلات عصره .

والشعر والنثر عند أونامونو وجهان لعملة واحدة ، ولغته فيهما مزيج من لغة الكلام العادية ومن التكلف النابع من ثقافته المثنية الواسعة . ثم إنه ينبغي أن نذكر دائماً أن أونامونو رجل باسكى الأصل ، والباسكيون شعب له لغته الخاصة ، فإذا استخدموا اللغة الأسبانية - لغة قشتالة - فإنهم لا يفعلون على نحو تلقائي عفوى ، بل يضطرون الى تعلمها تعلماً يبذلون فيه جهداً جهيداً ، ويلقون فيه من أمرها عناءاً معنئاً ، كما لو كانت لغة غريبة عنهم . ويقول **لورنچا جاسيت** حول هذه النقطة في المقال الذي كتبه بمناسبة وفاة أونامونو : « أن أسلوبه واستخدامه للألفاظ والتركييب يكشفان عن أصله الباسكى وعن كونه أخذ اللغة الأسبانية تعلماً يبين فيه الجهد ، فهي ليست لغته الأصلية التي ينطلق فيها على سجيته . واللغة إذا أخذها الرجل تعلماً فإنه لا مفر من أن تصبح بالنسبة له أشبه بلغة ميتة مهما طالت معالجته لها » .

( ٩ ) اختص هذه المسألة بكتاب عظيم القيمة الناقد **جيمو ديلا بلاخا** بعنوان « المذهب الحديث وجيل ٩٨ وجهه لوجه » :

Guillermo Diaz — Plaja : Modernismo frente a 98, Madrid, 1951.

وهذا الحكم صحيح الى حد بعيد ، فاسلوب اونا مونو ملء بالاستخدامات الغريبة للألفاظ يعتمسها اعتسافاً ، وهو كثيراً ما يفضل الاستعمال الاشتقاقى القاموسى على الاستعمال الشائع المهود ، ويؤدى به هذا الى كثير من الإبهام أو التلاعب بمعانى اللفظ ، ولعل مما أثر عليه في ذلك اشتغاله الطويل بالأبحاث اللغوية منذ ان كان استناداً للاغريقية واللاتينية في مستهل شبابه . وقد ادى به ذلك الى تجاهله واحتقاره للقيم الموسيقية للألفاظ واتساق انغام حروفها ، وهو اكثر ما كان يحمل عليه في انتاج شعراء المذهب الحديث ، اذ كان يعتبره مظهرآ من مظاهر الفقر الذهنى عندهم .

وقد اجمل اونا مونو مذهبه في الشعر في قصيدته « مبدئى الشعرى Credo Poético » وفيه نرى كيف يؤمن بان الشعر فكرة قبل كل شئ :

« لا يداخلك الشك في أن ما تفكر فيه هو ما تشعر به

ال عاطفة الخالصة ؟ ان من يؤمن بها

لن يصل أبدا الى عرق الحياة

بنبضها الحى العميق »

فالفكرة عنده هى التى ينبغى أن تقدم ، وكل شعر خلا من مضمون فكري لا يصح عنده أن يُعد شعراً . بل العاطفة مرادفة للفكرة . ولهذا فانه كان يرفض كل شعر غنائى يتسلط عليه اهتمام الشاعر بالشاعر بالمشكلة الجمالية أو الاسنوية ( او بتعبير آخر الفنية أو الصناعية ) ، اذ كان يرى في هذا الاهتمام حائلاً بين المضمون الغنائى والقارئ . وعلى الشاعر أن يبرز فكرته مجردة من كل زينة . وقد انعكست هذه الآراء على اختياره لموضوعات شعره ، فقد كان لا يهتم الا بتلك التى تحتوى على مضمون فكري أو انساني عميق : الله ، الحب ، الطبيعة ، الأبوة ... وهى نفسها التى تدور حولها كتاباته الفلسفية والنقدية .

من هنا كان شعر اونا مونو مرآة لفكره ، ويظهر هذا على نحو جلى في اول دواوينه « قصائد » ( ١٩٠٧ ) الذى يقدم لنا صورة صادقة لا لتفكيره هو فحسب ، بل كذلك لتفكير كل هذا الجيل الذى اصطلح على تسميته بجيل ٩٨ . وقد سبق ان اشرنا (١٠) الى ان محاولة اصلاح هذا الجيل طرح مشكلات اسبانيانم جديد واعادة النظر فيها قد ولدت في نفوسهم حساسية جديدة تعمل على اعادة تقويم قشتالة Castilla ام الوطن الاسباني ونواته الاولى التى نمت في حرارة احتكاك اسبانيا المسيحية بالاندلس الاسلامية العربية . وهكذا نجد رجال هذا الجيل - في تأكيد لقوميتهم ومحاولة للتغلب على انهزامية الشعب وسلبيته - يعودون بإبصارهم الى قشتالة بطبيعتها الجافة الموحشة ، وكأنهم يرون أن بحث وطنهم من جديد لا يمكن أن يتم الا اذا عاد الى النقطة التى بدأت منها حياته ، واذا رجعت الامة الى تلك الفضائل البدوية الخشنة التى كانت منطق الشعب الاسباني في بداية تاريخه .

ومن هنا نرى اونا مونو - شأنه شأن رجال جيله - يتفنن بارش قشتالة بصحرائها المجيدة

المنبسطة على هضبة شبيه الجزيرة (١١) . وفي قصيدة أخرى يسبح بجمال مدينة سلمنكة Salamanca تلك المدينة القشتالية التي اتخذها أوانامونو « وطنًا ثانيًا » له فاستقر فيها إلى نهاية حياته . وفي هذه القصيدة التي جعل عنوانها « جمال Hermosura » (١٢) يرسم لنا لوحة اخاذا للمدينة القشتالية الصغرى التي تقوم على ضفاف نهر « تورميس Tormes » الخضراء بأبراجها المذهبة المتصلة بصفحة السماء . وفي هاتين القصيدتين نرى كيف يرتفع انفعاله أمام طبيعة قشتالة وصورة سلمنكة إلى حد من التواجد الصوفي العميق .

وربما كان من قم إنتاج أوانامونو الشعرية قصيدته الطويلة « مسيح فيلاكت El Cristo de Velázquez » ( ١٩٢٠ ) ، وهي قصيدة ضمنها تلك الأفكار الدينية والصوفية التي طالما اقلقت وعذبته في حياته . ولكن تعبيره هنا أبسط وأوضح ، وإن لم يخل تمامًا من تلك التراكيب المعقدة التي اتسم بها أسلوبه دائمًا . ولم يكن ذلك راجعًا إلى مجرد تطوّر في فن أوانامونو ، بل إننا نجد في هذه القصيدة صورة لتطور فكره كله ، فهو هنا يبدو لنا أكثر عمقا وإيجابية ، وكأنما قد زالت تلك الشكوك التي غلبت على حياته الأولى فوسمته بالتردد والاضطراب والانتكار ، وأصبح أقرب إلى سكونية الإيمان وطمأنينة الروح . ومن هنا جاء تعبيره أهدأ وإبسط وأقل التواء مما عهدناه في سائر شعره .

والقصيدة تتألف من قسمين يضمّان فيمابينهما ثمانى وثمانين مقطوعة هي تأملات صوفية غنائية حول موضوع المسيح المرفوع على الصليب . وقد استلهمها أوانامونو من صورة للمسيح رسمتها ريشة أعظم مصوري أسبانيا في « العصر الذهبي » ( القرن السابع عشر ) : « **دييجو فيلاكت** Diego de Velázquez » ولعل هذه القصيدة أعظم قصيدة دينية صوفية نظمها شاعر إسباني منذ القرن السادس عشر حينما أخرج **سان خوان دي لا كروث** San Juan de la Cruz دواوين شعره الصوفي (١٣) . ويبدو في قصيدة أوانامونو تأثره بشعر خوان دي لا كروث حتى في استخدامه لتعبير « ليلة الروح المظلمة » وهو الرمز الذي استعمله الصوفي المسيحي الكبير للتعبير عن الإيمان كما نرى فيما اقتطعناه من تلك القصيدة (١٤) .

### انتونيو ماتشادو :

انتونيو ماتشادو Antonio Machado هو الذى يعد مع أوانامونو خير ممثل لجيل ٩٨ ، ولكن « بين الرجلين مع ذلك فرقًا بعيداً . فالشعر لم يكن يعنى بالنسبة لأوانامونو الا جانباً من

( ١١ ) انظر المختارات الملحقه بنهاية المقال رقم ٢ .

( ١٢ ) المختارات رقم ٣ .

( ١٣ ) سان خوان دي لا كروث ( ١٥٤٢ - ١٥٩١ ) يعدلقة ما وصل اليه التصوف المسيحى والتعبير عن التجربة الصوفية بالشعر الغنائى ، وأهم آثاره الشعرية « الاناشيد الروحية El cantico espiritual » و « لبيب الحب الحى La Llama del amor viva » و « ليلة الروح المظلمة La noche oscura del alma » وللمستشرق الاسبانى ميغيل اسبين بلانيوس بحث عظيم القيمة عنه اثبت فيه ما يدين به للفكر التصوفى المسلمين وللطريقة الشاذلية بصفة خاصة ومن بينهم للصوفى الاندلسى ابن عباد الرندى ( نشر هذا البحث في كتاب آثار الإسلام في الفكر المسيحى الاوروبى Huellas del Islam ) ( مدريد ١٩٤١ ) ص ٢٢٥ - ٢٠٤ .

( ١٤ ) رقم ٤ من المختارات .

جوانب ثقافته المتعددة المتنوعة ، و « رافدا » يخدم فكره الفلسفي والصوفي دون أن يكون منصوباً لذاته . أما انتونيو مانشادو فهو الشاعر الذي كان الشعر بالنسبة له كل شيء . فهو لم يعرف غيره مهنة ولا عملاً ، بحيث ينبغي أن يعد شاعراً غنائياً خالصاً .

غير أن ما يجمعهم باونامونو - ومن هنا يعتبر من أبرز ممثلي جيل ٩٨ - هو ذلك الاهتمام بمشكلات اسبانيا بعد الكارثة التي وقعت في ذلك التاريخ ، والتعبير عنها في أسلوب استبطاني عميق بعيد عن الزينة والثائق ، فهو من هذه الناحية يقف على طرف تقيض من ذلك الشعر المنتمى إلى مدرسة المذهب الحديث وشيخه روبرت داريو .

**ولد انتونيو مانشادو في اسبيلية سنة ١٨٧٥** ، ولكنه انتقل مع أبويه إلى مدريد وهو في الثامنة من عمره ، فقصى صباه وشبابه في العاصمة الاسبانية ، ورحل إلى فرنسا عدة مرات ، وحينما عاد اشتغل بتدريس اللغة الفرنسية وأدائها في المعهد الثانوي بمدينة « سريه Sorie » القشتالية ، ثم انتقل بعد ذلك إلى مدينة بيسطة الأندلسية ، ومنها مرة أخرى إلى شقوية إحدى المدن القشتالية العريقة . وحينما أعلنت الجمهورية في سنة ١٩٣٠ كان انتونيو مانشادو يحكم تفكيره التقدمي من مؤيدي نظام الحكم اليساري الجديد . فلما نشبت الحرب الأهلية التي انتهت بانتصار قوات فرانكو وانهايا الجمهورية رأى نفسه مضطراً إلى الهرب إلى فرنسا حيث قضى السنوات الأخيرة من حياته . وفي منفاه توفي سنة ١٩٣٩ والحرب الأهلية موشكة على الانتهاء .

وكان مما يجمع انتونيو مانشادو برجال جيله مثل اوناومونو والتورين اقباله على قراءة الفلسفة الكلاسيكية وكتب شوبنهاور ونيشيه ، وذلك أن ما يشيع في هذا الزاد الفكري من تشاؤم كان يتفق مع مزاج رجال هذا الجيل وما يحسون به من سرارة آزاء أحوال بلادهم . وإلى هذه الفترة المبكرة من حياة مانشادو يرجع ديوانه « خلوات Soledades » ( ١٩٠٣ ) . وفي هذا الديوان نرى الشاعر - مثله في ذلك كمثل رجال عصره - يتجه ببصره وتاملاته إلى ريف قشتالة في نعمة حزنه ينبض فيها الاحساس بالمرارة والهزيمة والألم العميق ، وهو يوجب الحقل الموحشة الجرداء أو ينطوي على نفسه مغلداً إلى وحدته ، مجتوراً حزنه الباطن كما نرى في قطعة « المسافر » ( ١٩٠٥ ) حيث نرى الشاعر ضارباً في أنحاء بلاده متخذاً مسلكه في طرقها المتربة الغبراء ، فالذا به لا يرى إلا قوافل من الحزن تتألف من المفرورين والخمورين والمتعالمين اللقيين ... كلهم « قوم سوء ينتنون الأرض التي يطأونها » .

وفي كثير من شعر انتونيو مانشادو يستوقفنا هذا الاحساس الأساسي المفعم بالمرارة مسيطراً على الشاعر وهو يتأمل مشاهد الطبيعة الإسبانية ، وحياة الناس فيها ولا سيما في منطقة قشتالة . هو احساس نمطي تميز به رجال جيل ٩٨ كما رأينا في الحديث عن اوناومونو ، ونرى ذلك أيضاً مترسباً في ديوان آخر لمانشادو أفرد له الموضوع هو « ريف قشتالة Campos de Castilla » ( ١٩٠٧ - ١٩١٧ ) . ومن أجمل نماذج شعره فيها وأبرزها تمثيلاً لفن تلك القصة التي صاغها مرة شعراً ومرة نثراً بعنوان « أرض البار جونثال La Tierra de Alvargonzalez » .

ومجمل القصة أن البار جونثال كان فلاحاً على قدر لا بأس به من الثروة ، وقد أنجب ثلاثة

ابناء كان اصفرهم هو احبهم الى قلبه لطيبته وكرم خلقه . ويشير هذا ناثرة الحسد في اخويه خوان ومارتين ، ويعزم الاخ الاصفر ميجيل على مغادرة القرية والهجرة الى امريكا ، ويحمل هذا اياه على ان يقسم ارضه لثلاثة اقسام ، فيوصي لابنيه الكبيرين بثلاثيها ويبيع القسم الثالث وينتد ابنه الاصفر ثمنه حتى ينال نصيبه من الأرض اذا حل الموت بالمازارع الشيخ . ولكن الابنين الكبيرين - بما جبلا عليه من طمع وشرة - يتعجلان موته ابنيهما حتى يرثاه ، فيشققان على قتله واللقاء بجثته في « البركة السوداء » : بحيرة في مكان سحيق مهجور تحفه الغابات ، وكان الفلاحون يتحامونها اذ يعتبرونها مكانا مشئوماً تسكنه الارواح الشريرة . وتؤول الأرض الى الاخوين فلا يحسان تدبيرها . وفي احدى الليالي يقدم الاخ الاصفر ميجيل بعد ان عاد من بلاد المهجر ويقرر البقاء في القرية ، ويعرض على اخويه ان يشتري جزءاً من ارضهما ليعالج العمل فيه ، وينقلدهما ثمناً سخياً ، وتزدهر أرض ميجيل ، ويشور الحسد من جديد في نفس اخويه ، وأخيراً يفعلان به ما فعلا بابيها من قبل ، فيقتلانه وليقيان بجثته في « البركة السوداء » ، ولكن الجريمة وشيخى ابنيها وأخيها تلاحقهما في كل مكان حتى ينتهي بهما الأمر الى ان يلتقيا في امسية يوم من ايام الخريف ، فيسيرا في صمت الى « البركة السوداء » ، ويقفان على حافتها ، ثم يصرخان « ابتاه ... » ثم يليقان بنفسيهما الى قرارها ...

وقد قصد أنتونيو ماثشادو في هذه القصّة أن يرمز بأرض البرجونثالث الى اسبانيا ، واتخذ لها محوراً هو شعور الحسد والتنافر الذي يفرق بين الاخوة ويحمل بعضهم على سفك دم بعض ، وكأنه أراد ان ينيه بذلك الى داء اسبانيا الأولى وعلّة كل ما تعانيه من شقاء ويؤس (١٦) . ولعل أنتونيو ماثشادو كان ينظر في أخريات أعوام حياته وهو في مهجره الفرنسي الى بلاده تميز بها الحرب الأهلية فيرى كيف تحققت نبوءته ، ويكون من غريب الاتفاق ان يتوفى في نفس السنة التي انتهت فيها الحرب الأهلية الاسبانية سنة ١٩٣٩ (١٧) .

**وبعد ، فما الذي قدمه أنتونيو ماثشادو للشعر الأسباني ؟ وما هو مفهومه من الفن الشعري ؟**

الذي نخلص اليه بعد قراءة شعر ماثشادو هو ان أهم ما فيه هو كونه « إنساناً » قبل ان يكون « شاعراً » ، وهو يتخذ من « وجوده الإنساني » نقطة بدء توصلنا بعد ذلك الى « احساسه » و « تفكيره » ، وعن طريق هذه الإنسانية استطاع ان يستحوذ على تلك العصا السحرية التي كانت قادرة على ان تحول كل ما يلهمه الى شعر . والواقع ان عالم أنتونيو ماثشادو كان محدوداً ، فهو يدور حول موضوعات قليلة ، بسيطة في ظاهرها ، ولكن تناوله لها كان من العمق والحرارة بحيث استطاع ان يقدم لنا من تلك العناصر القليلة المتواضعة خلاصة شعرية رائعة .

(١٦) كان اوناموتو أيضاً - من رجال جيل ٩٨ - ممن عالجوا مشكلة الحسد في إحدى رواياته الطويلة « آبل شاتنش » التي تحدثنا عنها في مقالنا السابق عن الفن القصصي المعاصر في اسبانيا ، ص ٦٧٦ وقد اشترنا الى الاتفاق القريب بين فقرات اوناموتو في الحديث عن هذا الداء وفقرات للمفكر الاندلسي ابن حزم القرطبي .

(١٧) كنا قد ترجمنا هذه القصّة في صيفتها النثرية ، وقد نشرت في مجلة « دعوة الحق » في الرباط ، عند أكتوبر سنة ١٩٦٢ . اما صيفتها الشعرية فقد اقتطفنا منها الجزء الاخير بعد ان ترجمناه شعراً . انظر المختارات رقم ٦ .

ولعل هنا وجه الخلاف بينه وبين معاصره خوان رامون خيمينث الذي كان افقه الشعري اوسع بكثير ، واسلوبه في الصنعة الشعرية اغنى واكثر تعقيدا . أنتزونيو ماتشادو كما قلنا « انسان » قبل ان يكون شاعرا ، أما رامون خيمينث فهو الشاعر أولا ... هو الفنان العميق الاحساس بشاعريته . وقد ادى هذا الخلاف الى ان تكون « التجربة الانسانية » هي اول شيء بالنسبة لماتشادو بينما كانت « التجربة الشعرية » بالنسبة لرامون خيمينث هي محور وجوده وحياته .

وقد عبر ماتشادو عن مفهومه للشعر في قوله : « الشعر يستخدم نوعين من الصور ينبعان من منطقتين متباينتين من روح الشاعر : صور تعبر عن المفاهيم ، ولها دلالات لا بد ان تكون عقلية منطقية ، وصور تنطلق من الالهام الخفى وقيمتها عاطفية في المكان الاول . والشعر يحتاج الى هذين النوعين من الصور . اما العناصر المنطقية او الصور العقلية ففى وسع الشاعر ان يربطها او يفصل بينها او يمزجها او يتلاعب بها او يلونها ما شاء له خياله ان يفعل . ولكنها لا تستطيع بطبيعتها ابداً ان تتضمن قيما شعورية او تصل الى اثار الانفعال في النفس ، فهي عناصر يمكن ان تكون - بل ينبغي ان تكون - خفية سارية في ثنايا العمل الشعري . واما العناصر التابعة من الالهام ... من روح الشاعر فهي التي تعتبر دم العمل الشعري ولحمه ... ليس صوت الفكر المنطقي هو الذى يغنى في القصيدة ، بل هو صوت الحياة . ولكن ليست الحياة هي التي تعطى القصيدة بناءها الخارجى ، وانما هو الفكر المنطقي » ( ١٨ ) .

والذى يعنيه ماتشادو بذلك هو ان المفاهيم العقلية الخاضعة للمنطق هي التي تعطى العمل الشعري تخطيطه العام وحدوده الخارجية وبناءه الهيكلى ، ولكن روح هذا العمل انما هو الطاقة العاطفية والانفعالية التي يحتوى عليها ، وهي طاقة نابغة من الالهام ولا يسهل التعبير عنها بالالفاظ . اما الكلمة - مادة العمل الشعري فان قيمتها ليست في قدرتها على التعبير عن اللون في ادائها الموسيقى وانما في دلالتها الانسانية . ولهذا فينبغى تجريد الالفاظ من كل بهارج الزينة ، حتى يصبح الشعر « عاريا » بسيطا مجردا ، لا توضع فيه كلمة واحدة تزيد على حاجته مهما قيل في تبريرها من استعمالها على قيم موسيقية او لونية . ونحن نرى هنا كيف يختلف مفهوم ماتشادو للشعر اختلافا جوهريا عن مفهوم روبن داريو واتباعه من اصحاب الاتجاه الحديث الذين كانوا يعتمدون بقيم اللفظ وطاقاته السحرية للتعبير عن اللون والجرس الموسيقى .

### شعراء الاتجاه الحديث :

راينا كيف تعاصرت خلال السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر والاولى من هذا القرن حركتان اجرتا دما جديدة في عروق الشعر الاسباني ، ونعنى بهما حركة الاتجاه الحديث التي تزعمها روبن داريو ، وجيل ٩٨ الذي تميز فيه صوتان بارزان : اوانامو و أنتزونيو ماتشادو . وقد تحدثنا عن الفروق بين الاتجاهين . وهي فروق تنجست عن اختلاف طبيعتهما ونوعى الحساسية التي كان يقوم عليها كل منهما . على ان الذى نود ان ننبه اليه هو ان « الاتجاه الحديث » كان بوجه عام اكثر غلبة على ادباء العصر واستثنائا باعجابهم ، اذ كان اتجاها عالميا بمعنى الكلمة ، فقد التقت فيه رغبات التجديد عند ادباء اسبانيا وأمريكا اللاتينية الناطقة بالاسبانية على السواء ،

بينما كان صوت جيل ٩٨ العميق احساسه بكارثة اسبانيا لا يعدو ان يكون صوت اقلية اسبانية منطوية على نفسها . وهذا هو ما يفسر لنا كيف انحاز معظم ادباء الاسبانية خلال العقود الاولى من القرن العشرين الى الاتجاه الحديث ، وان لم يمنع هذا كثيراً منهم من الانفراد بطابع خاص داخل هذا الاتجاه . والحقيقة أن عدد هؤلاء الشعراء من الكثرة بحيث لا نستطيع الا الإشارة الى عدد قليل من أبرز ممثلي هذا الاتجاه في اسبانيا وأمريكا الإسبانية .

### مانويل ماتشادو :

ومن أول هؤلاء الشعراء **مانويل ماتشادو** Manuel Machado ( ١٨٧٤ - ١٩٤٧ ) . ونود أن نقف عنده قليلاً ، لأنه من الطريف أنه كان واحداً **لانتونيو ماتشادو** الذي كان كما ذكرنا هو شاعر جيل ٩٨ وصوته الفئائي الأول . وقد ولد الأخوان في اشبيلية ( كان مانويل أكبر من أخيه بسنة واحدة ) ، وتلقيا نصيباً واحداً من التعليم في طفولتهما بمسقط رأسيهما ، ثم انتقلا الى مدريد ، غير أن مانويل يعود فيكمل دراسته الجامعية في بلده اشبيلية ، ويجمع بين الأخوين بعد ذلك مقام سنونات في باريس ، يعود بعدها مانويل الى اسبانيا ، فيعمل في عدد من الوظائف في المكتبات العامة ودور المحفوظات ، ويستقر في مدريد حتى تاتي وفاته في سنة ١٩٤٧ بعد أخيه انتونيو بثمان سنوات .

غريب حقاً أمر هذين الأخوين : كانا متقاربين في السن ، وتلقيا حظاً متشابهاً من الثقافة يدينان بكثير منه لآبيهما الذي كان شاعراً وكاتباً له نصيب من الشهرة - وإن كان أكثر ما عرف به هو اشتغاله بجمع التراث الشعبي ( الفولكلور ) الأندلسي - ثم انهما رحلا معاً الى باريس وهناك تعرفا على نفس الوسط الأدبي ، واشتركا بعد ذلك في كثير من الأعمال الأدبية حملت اسميهما معاً . ومع كل ذلك فقد كان بينهما تباين بعيد في نوع الحساسية وفي أسلوب التعبير .

ولعل هذا التباين انما كان يرجع الى الفرق بين نفسيتي الأخوين : أما انتونيو فقد كان رجلاً انطوائياً انزالياً تجرى حياته في طبيعة قشتالة القائمة المتزمتة ، بين مدن ريفية صغيرة يعاوها صدا القدم ويجلها وقار التاريخ ، وينقبض على أطوار نفسه ، متخذاً من تجاربه الاستطانية ميداناً خصباً تدور فيه موضوعات شعره . وأما مانويل فقد كان على العكس رجلاً مفتتحاً على العالم الخارجي ، تزدهيه طبيعة الأندلس المشرقة الفارقة في الأضواء والألوان ، النائمة بين جداول المياه وشجر البرتقال وعرائش الكروم ، ويستخفه الطرب في الأمسيات الأندلسية التي تفعمها عطور الزهور ونفحات القيثارة المجهشة بالبكاء تنطلق منها من حناجر أولئك المغنين الفجر صرخات « الفلامنكو » المنبعثة من أعماق أرواحهم . انتونيو ماتشادو هو الذي انسلخ من بيئته الأندلسية الاولى ، فتمثل قشتالة وتمثلت بما فيها من جدوقور وصرامة عابسة ، إذ كان يرى فيها خلاصة اسبانيا بأزماتها ومشكلاتها . أما مانويل فهو الذي ظل دائماً وفيها لطبيعة الأندلس وتراثها ، عميق الشعور بما يربطه بعرب الأندلس ومن وشائج قرابة قديمة :

أنا مثل الناس الذين قدموا الى أرضي

أنا من جنس عربي ... جنس كان صديقاً قديماً للشمس

انا من اولئك الذين كسبوا كل شيء وفقدوا كل شيء

وروحى هي روح الزنايق العربية الاسبانية (١٩)

صحيح اننا نجد في بعض قصائد مانويل ماتشادو رنة تشاؤم وتواكل وسلبية تقرب ما بينه وبين أخيه انتونيو ومعه سائر رجال جيل ٩٨ ، مثل ما نجد في بقية هذه القصيدة نفسها . ( زهور الدفلى ) ، ولكن الشاعر يبدو لنا حتى في هذا التعبير اقرب الى ما نراه في شعر زهاد الاندلس ومتصوفتها المسلمين ممن كانوا يمزجون بهذا التشاؤم ارتياحاً الى الطبيعة ، ويجدون في مفاتيها عزاء عن سائر ما عرفوا عنه من متع الدنيا ولذاتها .

وعلى كل حال فاننا نحس في شعر مانويل ماتشادو مدى تأثيره بمذهب روبن داريو من احساس بقيم الالفاظ وجرسها الموسيقي ودلالاتها على الالوان والظلال ، غير ان عالم الشاعر محدود ليس فيه اتساع عالم روبن داريو وتنوعه ، اذ هو يكاد يدور في محورين ينتقل دائماً بينهما : باريس والاندلس ، فمن الشعر الفرنسى اخذ اطرافاً من الاتجاه الرمزي ، ومن الاندلسى اخذ موضوعاته ذات الالوان المشرقة الصارخة والانعام المتسقة . وما أكثر ما نراه ينتقل في برادة الطفل من الالم الى الايمان ، ومن اللذة الى الندم ، غير انه دائماً مفتوح العينين الى ما يحيط به في انتظار لكل ما يهيج حواسه من مظاهر الجمال الخارجى ، فتارة يفتنى للمرأة وتارة للطفلس ، واخرى للزهرة المفتحة، وطوراً لليالبي الاندلس العطرة الصاخبة .

وللغولكلور الاندلسى في شعر مانويل ماتشادو مكان مرموق ، فهو عميق الاحساس بالاغنية الاندلسية الشعبية (٢٠) . ويمكن ان نلاحظ هنا ما يدين به الشاعر لآبيه الذى كان من اعظم من توفروا على دراسة ذلك التراث الشعبى الاندلسى ولا سيما في ميدان الغناء . ومن هذه الناحية يعتبر مانويل ماتشادو رائداً لذلك الميدان الذى استغرق جانباً كبيراً من شاعرية اندلسى آخر هو الفرناطى فيديريكو غرسية لوركا وكان من اهم مقومات شعره .

### ثيسر فايخو :

ولد فايخو César Vallejo ( ١٨٩٢ - ١٩٣٨ ) في مدينة « سانتياجو دى تشوكو » (بيرو) في اسرة امترجت فيها الدماء الاسبانية بالهندية . وبدأ حياته دارساً للاهوت حتى ينخرط في سلك الكنيسة ، غير انه ترك هذه الدراسة ، واشترك في بعض الحركات الثورية مما ادى به الى السجن . وفي سنة ١٩١٨ نشر ديوانه « الابواق السوداء Los Heraldos negros » الذى اتاح لاسمه قدراً من الذبوع والشهرة . وفي سنة ١٩٢٣ رحل الى باريس بعد ان ضاق ببلاده ولم ير له فيها مستقبلاً ، وفي العاصمة الفرنسية اقام سنوات تزوج خلالها . ثم زار الاتحاد السوفيتى مرتين في سنتى ١٩٢٨ و ١٩٢٩ ، وعاد من تلك الزيارات شيوعياً خالصاً مؤمناً ببعادىء حزبه مكرساً جهوده للدفاع عنها . وقضى بعد ذلك سنتين في مدريد تعرف خلالها على غرسية لوركا ورافاييل البىرى وغيرهما من شعراء الطليعة الاسبان ، ثم عاد بعد ذلك الى باريس حيث امضى آخر سنوات عمره تحت وطأة ضائقة مالية شديدة استمرت حتى وفاته سنة ١٩٣٨ .

( ١٩ ) انظر القصيدة كاملة في المختارات ، رقم ٧ .

( ٢٠ ) كما نرى في التلمتين ٩ ، ٨ .



ويُعد إنتاج فايخو الشعري من دعائم النهضة المعاصرة لهذا الفن في أمريكا اللاتينية ، ولو أن نفوذه في الحركة الأدبية في أيامه كان ضعيفاً ، إذ أن صلته ببلاده كانت قد انقطعت منذ هجرته إلى أوروبا لغير عودة ، فضلاً عن أن اتجاهه السياسي الشيوعي جعل منه « شاعرًا ملعوناً » في أمريكا اللاتينية في أيام حياسته ، ولم تبدأ الأوساط الأدبية الأمريكية في تقدير إنتاجه الشعري وإعادة تقويمه إلا بعد موته . وهذا هو ما حملنا على أن نقدم ذكره هنا ولا ندرجه في زمرة الشعراء الطليعيين الذين قدر لهم أن يفرضوا نفوذاً كبيراً على الأوساط الأدبية في العالم الإسباني .

والأ فان فايخو كان شاعرًا طليعيًا بمعنى الكلمة ، وكان له أسلوب بالغ الصديق والحرارة ، ووسائل تعبيرية عميقة الأصالة ، وهو يعد من مجددي العروض الشعري ، بدأ تجديده ذلك حينما نادى « بشعر بلا قافية » ، واستطاع أن يحمل الأوساط الأدبية الإسبانية - متأخرًا بعض الشيء - على قبول هذا النوع من التعبير الذي يقف في مرحلة وسطى بين الشعر والنثر .

وقد كانت نقطة البدء في إنتاج فايخو من الاتجاه الحديث كما حدده استاذ المذهب روبن داريو ، وكان منطلقه من تلك الفلسفة الجمالية الرمزية التي تضمنها ديوان داريو « صفحات من النثر الديني » ، ثم من ديوان « مكاشفات على الجبل » Los extasis de la Montana « للشاعر الأوروغواي خوليو إيريرا إى ريسيج (٢١) . وكان من ثمرات هذه المرحلة الأولى من حياة فايخو ديوانه الذي أشرنا إليه من قبل : « الأيقونات السود » وفيه نرى شعرًا قد أجيد صقله وانتقاء كلماته ، وصورًا رمزية الطابع تبلغ أحيانًا غاية من التعقيد والفموض . ولكننا نستشف من خلال صفحات هذا الديوان الطابع المحلي الذي ينم عن بلد الشاعر : بيرو . فال موضوعات مأخوذة من الريف البيرواني بحيواناته ونباتاته الخاصة ، وبوجوه هندو هضبة الأنديز تطل علينا من خلال أبيات الديوان بسحنها التي لا تخطئها العين . غير أن استخدام فايخو لهذه الموضوعات كان مختلفًا عن استخدام بلديه « سانتوس تشوكانو » Jose Santos Chocano ( ١٨٧٥ - ١٩٤٤ ) ، وهو شاعر آخر من بيرو وكان يعتبر الناطق بلسان تمرد الهنود الأمريكيين على سادتهم البيض ، فقد اتخذ هذا منها مادة زينة أو حلية لأدب خطابي ذي كلمة مباشرة تهدف إلى إثارة الحماسة أو الرثاء أو التعاطف . أما عند فايخو فهي عنصر جوهري أصيل ، ونحس عند قراءتنا لهذا الشعر بأن صاحبه عاش تلك الأجواء وتمثلها حتى صارت جزءًا من كيانه . ومن هنا أصبحنا نرى في ذلك الديوان الأول مزيجًا غريبًا من الواقعية في تصويره لحياة الهنود في ريفهم البائس ومن الرمزية التي تستمد جذورها من روبن داريو ومن الشعر الفرنسي الموافق لأواخر القرن التاسع عشر .

ولكن فايخو لا يقف عند هذا الفن التعبيري التصويري ، بل إن أبرز ما ميز شعره منذ هذا الديوان الأول هو تلك الشحنة التي تقبض النفس من التشاؤم وخيبة الأمل والمرارة والألم . وهو يعبر عن ذلك الشعور في أبيات من هذا الديوان يقول فيها أنه ولد دون رغبة منه وأنه سيظل يبكي حتى ساعة موته ، وأنه يرثي لغيره ممن يقاسون في الحياة حتى أنه إذا رأى نفسه بمنجى

( ٢١ ) خوليو إيريرا إى ريسيج Julio Herrera y Reissig ( ١٨٧٥ - ١٩١٠ ) أشهر شعراء الاتجاه الحديث

في أوروغواي . وقد اشتهر بنظرياته الجمالية التي كان يدعو فيها إلى استنقراطية الفن واستغلاته على جماهير العامة . وقد ركز جهده - في إطار الاتجاه الحديث - على توليد الصور الغريبة المفرطة في الانعاس مما جعل لشعره ميسمًا خاصًا أصيلًا وإن كان قريب الصلة بالرمزيين الفرنسيين . ويعد ديوانه « مكاشفات على الجبل » قمة ما وصل إليه فن إيريرا إى ريسيج ، وفيه يصور لنا الشاعر حياة الريف الأوروغواي تصويرًا متميزًا فيه الواقعية بالصور المتخيلة التي نرى التشبيهات والاستعارات فيها تغرق كل مالوف .

من ضربات الحياة تولد عنده احساس بالاثم ، اذان الضربة التي اصابته غيره انما كان هو المقصود بها أولاً فإخطائه . وقد أدى هذا « التضامن الانساني » مع المعذبين في الأرض بثيسر فايخو نيمبا بعد الى ان يصبح ثائراً سياسياً ، ثم انتهى به الى ان يعتنق العقيدة الشيوعية .

ومن أشهر قطع هذا الديوان تلك التي تحمل عنوان المجموعة نفسها : « الأبواق السود » التي كانت من بين ما انتخبناه من شعره (٢٢) .

أما الديوان الذي أعلن به فايخو ثورته الشعرية التي بلغ فيها غاية التطرف فهو الذي يحمل عنوان « تريلى Trilce » ( ١٩٢٢ ) . والعنوان نفسه لفظ لا معنى له اخترعه الشاعر اختراعاً ، ربما ليبر فيه عما هدف اليه من وراء هذه المجموعة التي تمثل انفجاراً عنيفاً طارت معه كل أشلاء التقاليد الشعرية . فالشاعر هنا يشد حريته الكاملة . وإذا كان قد بدأ بتحرير شعره من الأوزان والقوافي فإنه هنا يعزى خطوات بعد ذلك ، فيحرر شعره من الأبنية اللغوية ، بل ومن المنطق أيضاً . حتى أصبحت قصائد هذا الديوان مجموعات من الصور البيانية والاستعارات التي يذهب كل منها في اتجاه دون أن ينظر بعضها الى بعض . ثم انها تتعاقب في سرعة مذهلة لا تدع للقارئ فرصة لكي يلاحقها الا وهو لاهث مبهور الانفاس .

### جابريل ميسترال :

« جابريل ميسترال ( Gabriela Mistral ) هو الاسم المستعار الذي اصطلعته الشاعرة الشيلية « لوتيليا جودوي الكاياجا » Lucila Godoy Alcayaga « ( ١٨٨٩ - ١٩٥٧ ) التي كانت أول من ظفر بجائزة نوبل في الآداب من قارة أمريكا اللاتينية ( في سنة ١٩٤٥ ) .

**وقد كان منطلق جابريل ميسترال في شعرها هو الاتجاه الحديث ، شأنها في ذلك كشأن معاصريها . غير انها تطورت بفنها الشعري بعد ذلك اتجاهاً اظهر ما فيه هو التعبير عن التجربة الانسانية في صدق واخلاص ، في غير زخرف لفظي ولا اهتمام بالجرس الموسيقى . وقد صقلت نفسها تجربة حبها الفاشلة التي انتهت بانتحار حبيبها فجعلت شعرها مرآة صادقة لروحها وصرخة اليمعة صادرة من اعماق نفسها ، ولعل اجمل ما يتميز به شعرها هو تلك البراعة التي تعبر عن نفسها في غير تكلف ولا زينة ، بل انها كانت من أول من ادخلوا في شعرهم عبارات دراجة او عامية شائعة في بيئة شيلي الريفية او الغائظا سجلت نطقها لاهل أساس ما ينبغي ان يكون وانما على أساس ما ينطق به الناس في بلادها ، وكان ذلك أمراً غريباً مستنكراً لدى التقليديين المحافظين الحريصين على نقاء اللغة الاسبانية ، على ان جابريل ميسترال استطاعت ان تفرض اتجاهها وتحمل الادباء والنقاد على احترامه والاعتراف به . كذلك كان من مظاهر تجديدها للشعر الاسباني مزاجتها في قصائدها بين اماريض مختلفة وعدم التقيد بقواعد العروض واستخدام القوافي الحرة .**

ونحن نرى هذه السمات في فن الشاعرة الشيلية منذ ديوانها الأول « آلام » الذي خصصت جزءه الثالث لكي تحكي فيه قصة حبها الذي وضع له الموت نهاية فاجعة ، وهو يبدأ بقصيدة « اللقاء » ، ونمضي في قصائده التي تصور لنا فيها مراحل ذلك الحب والتي نرى فيه أيضاً تصاعد

الماسة حتى قصيدة « تساؤل » التي هي أشبه بمنجاة لربها تساله فيها عن نوم المنتحرين وكيف تنسرب أرواحهم من أبواب جراحهم الواسعة حتى تخرق أجواء الفضاء صارخة مدعورة . وهي قصيدة رهيبة مخيفة تكاد الجسم يقشعر لما تتلاحق به أسئلة الشاعرة المدببة (٢٢) .

وإذا كان بعض الشعراء المعاصرين لجابريلا ميسترال قد انطلقوا مثلها من الاتجاه الحديث ؛ إلا أنهم ساروا في محاولة التجديد إلى إبعاد قصيدة من التعبير الرمزي أو السريالي كما رأينا عند نيسر فاييخو ، فإن جابريلا ميسترال قد انتقلت إلى بساطة التعبير ووضوح المعاني ، وقد كان ذلك كفيلًا بأن ينتهي بالشعر إلى الغثاء والابتذال لولا أن جابريلا ميسترال قد سكبت على شعرها من الصدق والحرارة ما طهره تظهيرا ، وكان الشعر قد تحول عندها إلى مسلك تصعد الروح في شعبه الوعرة القاسية حتى تنتهي إلى قمة التعبير الصوفي .

### خوان رامون خيمينث :

ونعود إلى إسبانيا من جديد لكي نتابع فيها تطور الشعر بعد أن أصبح معين الاتجاه الحديث - ككل اتجاه يستنفذ طاقاته - منحدرًا إلى الجفاف والنضوب . على أن تيار الشعر لم يتوقف أبدًا . فقد عرف الشعراء - في بحثهم الدائب عن آفاق جديدة تميد الحياة إلى تلك الشعلة المقدسة كلما بدا أن لهيبها موشك على الانطفاء - كيف يتلمسون في أعماق أنفسهم ما يفتنون به ذلك اللميب .

ولعل من أبرز الأمثلة على ذلك الشاعر **خوان رامون خيمينث** Juan Ramon Jiménez ( ١٨٨١ - ١٩٥٨ ) الذي بدأ حياته الشعرية أيضًا منتميًا إلى ذلك الاتجاه الحديث ، ولكنه لم يلبث أن نفذ عن نفسه ذلك الثوب ، وأقبل يستمد من قرارة روحه حساسية جديدة ظل يتطور بها على طول سني حياته في جهد مضن ، وكانه عالم عكف على التجارب في معمله ، غير منقطع عن العمل الذي وهب كل طاقاته من أجله .

خوان رامون خيمينث رجل لا تكاد حياته تفسر لنا شيئًا من فنه الشعري . ولهذا فربما لم تكن هناك قيمة لتتبع ترجمة حياته ... وتكفي في ذلك بضعة سطور لا نراها تقدم كثيرًا : فنقول أنه ولد في « بالوس دي موغير Moguer » في منطقة هuelva ، ومنطقة بلنه Huelva أقصى جنوب غرب الأندلس . وأكمل دراسته في « بورتودي سانتا ماريا » ( شنتورية الغرب كما كان يسميها العرب ) ، وهوى التصوير في صباه ، كما أنه بدأ ينشر شعره منذ أن كان في الرابعة عشرة من عمره . وأكمل دراسته العليا للحقوق في جامعة أشبيلية ، ثم قدم إلى مدريد في سنة ١٨٩٩ ونشر أول دواوينه الشعرية في سنة ١٩٠٠ ، وعاش في عاصمة إسبانيا خمس سنوات ، ولكنه عرف خلال هذه الفترة بانطوائته وكراهيته للمنتديات والمجالس الأدبية . ومن إسبانيا قام بعدة رحلات إلى فرنسا وسويسرا وإيطاليا فضلًا عن سياحاته في داخل إسبانيا . ثم رجع إلى قريته « بالوس » فلزمها سبع سنوات ( ١٩٠٥-١٩١٢ ) وبعد هذا انتقل من جديد إلى مدريد حيث ظل ثلاث سنوات . وفي ١٩١٦ سافر إلى نيويورك حيث تزوج من الكاتبة « **زوييا كامبرويي إيمان** » التي أصبحت منذ هذا التاريخ ملهمته وذراعًا للإيمن في أعماله . وبعد إقامة أخرى في إسبانيا

( ٢٢ ) عن جابريلا ميسترال انظر المقال الذي اختصناها به في مجلة « المعرفة » ، دمشق العدد ٥٢ سنة ١٩٦٦ ، وقد الحقنا به عددًا من النصوص الشعرية .

هاجر نهائياً إلى أمريكا ، فعاش فترة في الولايات المتحدة ، ثم استقر في بورتوريكو Puerto Rico حيث توفي سنة ١٩٥٨ بعد أن حصل على جائزة نوبل للأدب في سنة ١٩٥٦ .

ولعل أهم ما لعله يستفاد من هذه الترجمة هو ما يتصل بمولده ونشأته الأولى في الريف الأندلسي ... في منطقة غنية بطبيعتها التي يلتقي فيها البحر بالأشجار والأزهار والمياه ، وبمناظرها المألجة بالأضواء والألوان والظلال وكل ما يهيج حدة الحواس . وإنما نقول ذلك لأن هذه الطبيعة الأندلسية التي فتحت عليها عيننا شاعرنا - والتي طالما أنطلقت شعراء العرب قبل ذلك بقرون بشعر مفعم بفتح الحواس - قد انطبعت في شعر خوان رامون خيمينيث حتى آخر سنى حياته ، وما أكثر ما ظل يذكرها وهو في مهجره الأمريكي في أسي وحنين .

وفيما عدا ذلك فإن حياة رامون خيمينيث الحقيقية هي شعره ، ولا تكاد نجد في تواريخ الأدب أمثلة كثيرة لشاعر مثله يمتزج كيانه بشعره حتى لا يمكن الفصل بينهما ، بل تصبح حياته هي حياة كلمته ... وربما كان أشبه الناس به في ذلك هو الشاعر الفرنسي ستيفان مالارميه ( ١٨٤٢ - ١٨٩٨ ) .

وقد بدأ رامون خيمينيث حياته الشعرية منطلقاً من الاتجاه الحديث ، ولكن اثر هذا الاتجاه لم يستمر الا خلال الدور الاول من حياته ، بل في الانتاج المبكر لهذا الدور ، اذ أنه ظل يعمل على التخلص من كل نفوذ خارجي ، حتى من نفوذ ذلك المذهب الذي طبع بواكير شعره ، متمسكاً بشخصيته المستقلة . ويجدر بنا أن نشير هنا الى أن شاعرنا أنفق حياته الطويلة كلها في التطور بشعره والارتقاء به في محاولة « تنقية نفسه » على حد تعبيره هو . وقد مضى هذا التطور خلال أدوار ثلاثة مرتبطة بعضها ببعض ارتباط مراحل النمو في حياة الكائن الحي :

١ - الدور الاول هو الذي يضم ما نظمه من شعر بين سنتي ١٩٠٠ و ١٩١٧ ، وهو قدر كبير نشره الشاعر في ثمانية وعشرين ديواناً . وفي شعر هذا الدور ، ولا سيما في الدواوين الأولى ، نرى غلبة الجرس الموسيقي وقوة الاحساس بأجواء المناظر الطبيعية وما فيها من الوان وظلال . وهذه الجوانب هي التي تربط بين خوان رامون خيمينيث وبين الاتجاه الحديث ، غير أنه يتجه شيئاً فشيئاً الى تحوير العناصر البصرية والى تجريد الشعر من ألوانها الصارخة ، وكذلك الى استبعاد العناصر الموسيقية ذات الوقع الجهر « في محاولة الى ما كان الشاعر يرى أنه « الشعر الخالص » . وهكذا أقبل على تشذيب عمله والقص من أطراره . بل أنه كان دائب التنقيح لشعره القديم في كل مرة ينشر فيها « مختارات » من شعره ، حتى لم تعد طبعه لاحقة لتلك المختارات تتفق مع الطبعة السابقة . ولو أننا قارنا بين الطبعتان المختلفة لرأينا أن ما عمد خوان رامون خيمينيث الى حذفه إنما كان بالذات هوتلك العناصر الصوتية واللونية التي كانت تعد جوهرية في شعر الاتجاه الحديث . ولكن خيمينيث في بحثه عن « الشعر الخالص » رأى أنها عناصر زينة يجب أن تستبعد في سبيل الأبقاء على « جوهر الجوهر » و « خلاصة الخلاصة » .

ومع ذلك فإن شعر خوان رامون خيمينيث خلال هذه المرحلة الأولى - حتى بعد انتحال الشاعر نفسه له ، وكان مقصده قاسياً لا يرحم - لا يزال غنياً بالألوان والألحان (٢٤) . وهو وإن كان يتفاوت بساطة وتقييداً في مفهومه بوجه عام ، فهو لا يفرط في التجريد افراط شعره اللاحق .

( ٢٤ ) النظر القطعيتين اللتين اخترناهما من ديوانه « افان حزينة Arias tristes » ( رقمي ١١ ، ١٢ من المختارات ) .

٢ - وهذا الإفراط هو الذى نجده فى الدور الثانى من حياة خيمينث الشعرية ، وهو الذى يبدأ بسنة ١٩١٧ حينما نشر ديوانه « يوميات شاعر حديث العهد بالزواج casado » *Diario de un poeta recién casado* ، ويستمر حتى سنة ١٩٤٩ . وهنا نجده يتجه الى التبسيط - الى البساطة - وإلى الاقتصاد فى العناصر الشعرية وحذف كل ما يمكن أن يدخل فى باب الزينة الظاهرية أو الزخرف البلاغى . ولكن هذا الاتجاه إنما كان بهدف تكثيف العصارا الغنائية فى شعره وتقطيرها الى أبعد حد ممكن ، وهكذا يتخيل ربة شعره وقد أتت إليه نقية لابسة ثوب البراءة ، فيحبها الشاعر ، غير أنها تشرع بعد ذلك فى التأنق ولا تزال حتى تصبح ملكة لها كنوز من فاخر الثياب ، ويرى الشاعر نفسه وقد ذكرها دون وعى ، على أنها تأتي إليه بعد ذلك وقد تجردت إلا من ثوب براءتها القديم ، فيعود الى الإيمان بها ، ثم تخلق بعد ذلك هذا الثوب أيضاً وتبدو له عارية تماماً ، فيجن الشاعر بها جنوناً ويصبح أنها أصبحت له الى الأبد .

فى هذه القصيدة التى كانت من بين ما انتخبناه من شعر خوان رامون خيمينث (٢٥) يصور لنا الشاعر مفهومه من الشعر ، بل كأنه يحدد لنا تطور مساره الشعرى واتجاهه المتصاعد الى التجريد الكامل ، حيث يصبح الشعر هو الغاية المطلقة ... هو « فراشة النور » التى تهرب من بين يديه كلما حاول الإمساك بها كما يقول فى قطعة أخرى (٢٦) .

٣ - وهكذا نمضى حتى نصل الى الدور الأخير من تطور فن خوان رامون خيمينث ، وهو الذى تمكسه دواوينه التى نشرها منذ سنة ١٩٤٩ حتى وفاته بعد ذلك بتسعة سنوات . ويفتح هذا الدور ديوانه « الله العاشق والمعشوق Dios, deseado y deseante » ( يونوس إيرس ١٩٤٩ ) . وهنا يصل خيمينث الى قمة ذلك العمل الذى استغرق حياته كلها ، وهو تجريد الشعر وتنقيته والوصول به الى ما كان يعتقد أنه « الشعر الخالص » .

والحقيقة أن المرء لا يملك بعد أن يقرأ هذا الديوان إلا أن يتساءل وقد استحوذ عليه الذهول : ما الذى إرادته خوان رامون خيمينث من هذه المجموعة من الشعر والنثر التى يضمها الكتاب ؟ .

يقول الشاعر فى تقديمه لعمله هذا : « أن تطور فنى الشعرى كله كان سلسلة من الجهود تسعى الى الالتقاء بفكرة الله . وقد وصلت اليه الى الإيمان به ضميراً واحداً عادلاً كونياً للجمال الذى يكمن فى داخل أنفسنا ويشيع فى خارجها فى الوقت نفسه » . ثم يقول : « أن القوى الثلاث المحركة لحياتى كانت هى : المرأة ، والعمل ( يقصد العمل الشعرى ) والموت (٢٧) . وقد

( ٢٥ ) انظر المختارات رقم ١٢ .

( ٢٦ ) انظر المختارات رقم ١٤ .

( ٢٧ ) لفظ « العمل » من الألفاظ التى تدور كثيراً فى حديث خوان رامون خيمينث عن نفسه وعن غاية حياته . ف « العمل » هو المحور الذى ستدور حوله حياة الشاعر بكل جزئياتها المادية والروحية ، وفى كل لحظة من لحظات وجوده . بل أننا نعتقد أن خوان رامون خيمينث لو استطاع لها من حياته كل تلك العناصر أو اللحظات التى تمرت عليه ولم تكن لها صلة مباشرة بضمعة « العمل » الذى وهب نفسه من أجله . بل لعله كان يتساءل : لماذا لا يحذف من العالم كله ومن الكون ومن التاريخ كل ما لم يكن له صلة بذلك « العمل » ؟ لقد كان « الشعر » فى مفهوم خوان رامون خيمينث هو « الهدف الحقيقى الأخير » للكون كله . وكل ما لا يتصل بالشعر فانه من باب الزوائد والفصول التى يمكن الاستغناء عنها والتضحية بها بغير أدنى شعور بالندم .

انتهت هذه القوى الى أن أصبحت ضميراً واعياً قادراً على فهم هذه الحقيقة : وهى الى أى حد الهى يمكن أن يصل الإنسان عن طريق إنسانيته». ومعنى هذا أن خوان رامون خيمينث فى نهاية المطاف قد وصل - عن طريق مسيرته الشعرية - الى ضرب من وحدة الوجود . غير أننا هنا لسنا بصدد الحكم على أفكاره الصوفية أو اللاهوتية إذا صح أن هذا من التصوف أو اللاهوت فى شيء - ، وإنما يهمنى العمل الشعرى أولاً وأخيراً. والحقيقة أن خلاصة ما وصل اليه الشاعر الأسباني الكبير بعد هذا الجهد الطويل فى تنقية شعره وتجريده كان شيئاً يخالف الشعر ، بل ويقف منه على طرف نقيض . ولنتأمل هذه الأبيات التى يختم بها أولى قصائد هذا الديوان ، وهى قصيدة عنوانها « الشفافية يا رب ، الشفافية ! » :

« الشفافية يا رب ، الشفافية !

الواحد فى النهاية ، الله المعتاد الآن فى واحدى أنا ( الواحد الذى يكمن فى نفسى ) .

فى العالم الذى خلقته أنا بك ومن أجلك أنت » ( ٢٨ )

هل فهم القارئ شيئاً من هذه الأبيات ؟ لا نظن ، مهما قيل فى تأويلها أو اعتصار ألفاظها . وسائر الديوان بعضى على هذا النسق من الغموض والتعقيد. وهكذا نجد أن كل هذا التطور الطويل الذى خضع له شعر رامون خيمينث على طول نصف قرن لم ينته الا الى تحطيم القيم الشعرية كلها . ونذكر بهذه المناسبة بيتين قالهما الشاعر فى مستهل حياته :

« لا تعد للمسها من جديد

فهكذا تكون الوردة »

غير أن خوان رامون خيمينث لم يلق بالآلى تلك النصيحة التى كان هو صاحبها . فقد مضى فى بحثه المضنى عن النقاء والتجريد بلمس ورده شعره ويتحسسها مرة بعد مرة ، حتى أفسدها أفساداً . والذى :- وده هو أنه كان يؤمن بالشعر والجمال ( لا بالأبيات الشعرية ولا بالأشياء الجميلة ) ، فقضى حياته فى محاولة « عزلهما » - كما يفعل الكيميائى حينما يحاول عزل المادة البسيطة - ، وذلك لكى يقدم منهما « خلاصة » نقية . غير أنه أخطأ الطريق ، فالفن لم يخلق لهذه التجارب التى تصلح لعمل الكيميائيين ، إذ أن الشعر والجمال لا يوجدان ابداً الا وقد تجسما فى مادة ، وتجريدهما عن تلك المادة أو تنقيتهما عن « الجسمية » لا يمكن أن يؤدى الا الى تدميرهما تدميراً .

( ٢٨ ) نورد هنا نص الأبيات كما جاءت فى مجموعة المنتخبات الثالثة التى قام بها خوان رامون خيمينث لشعره

( Tercera antologia poetica ) ط . مدريد ١٩٥٧ :

la transparencia, dios, la transparencia, / el uno al fin, dios ahora solito en lo uno mio / en el mundo que yo port ti y para ti he creado.

ونذكر أن هذا الديوان حينما نشر لأول مرة فى بونوس آيرس سنة ١٩٤٩ قد صدر بالاسبانية ومعه ترجمة فرنسية اقراها الشاعر . ونورد فيما يلى النص الفرنسى للبيتين الآخرين :

l'un à la fin, dieu habituel à présent dans l'un à moi / dans le monde que moi par toi et pour toi j'ai créé.

ولا نعتقد أن الترجمة الفرنسية تعين كثيراً على فهم النص الأسباني .

وكان هذا هو الطريق التي سار فيها خوان رامون خيمينث ، وهي نفسها الطريق التي سلكها الفن التجريدي في التصوير ... أى التي تنتهى فى آخر المطاف الى المعانى المجردة او التشكيلات الهندسية ، فاذا بها هدم للفن من أساسه سواء أراد الفنان أم لم يزد (٢٦) . واليوم اذا نحن قرأنا شعر خوان رامون خيمينث فاننا قد نعجب به كما نعجب بتحفة فنية جميلة الا انها لا تصلح لشيء ، تماماً مثل ذلك « الآله » الذى « اكتشفه » خوان رامون فى نهاية مسيرته ، فهو اله لاستعماله هو الخاص ، ولكنه لا يصلح لتعبيد الآخرين ولالحل مشكلاتهم ... هو اله بلا معنى ، تماماً مثل الشعر الذى عبر به صاحبه عن محاولة الوصول اليه .

وعلى كل حال فانه مهما قلنا عن فن خوان رامون خيمينث فان الذى لا شك فيه هو أنه من اعظم الشعراء الفئابين الذين ظهوروا فى القرن العشرين . وقد يكون من بين شعراء الاجيال التالية له من يبرزونه فى القيمة المطلقة ، ولكن ليس بينهم من يوازيه فى الاهمية التاريخية ، فقد شغل الناس بشعره فى داخل اسبانيا وخارجها على طول اكثر من نصف قرن . وظل خلال هذا الزمن الطويل يُعد الاستاذ والموجه الاول . وهو بغیر شك أبعد الشعراء الفئابين اثرأ فى العالم الناطق بالاسبانية ومن اعظم الشعراء المعاصرين دلالة فى تاريخ الأدب الانساني .



#### الاتجاهات الطليعية :

« الاتجاهات الطليعية » تعبير فيه بعض الإبهام ، وذلك لعمومه اذ تدخل تحته اتجاهات وحركات فرعية كثيرة . والحقيقة هي أن هذه الاتجاهات التى سنرى ظهورها وما حققتها فى العالم الناطق بالاسبانية كانت تعبيراً عن الرغبة فى التجديد الشامل منذ العقد الثانى للقرن العشرين ، وهى رغبة تحولت الى ثورة سرت فى الآداب الأوروبية جميعاً منذ السنوات التالية لانتهاء الحرب العالمية الاولى (١٩١٤-١٩١٨) . ولستنا نود الاسراف فى تقدير اثر الحرب العالمية على ما أصاب الآداب من تجديد ، فقد كان ذلك مما تقتضى به حتمية التطور ، وقد بدأت برام بعض الاتجاهات الطليعية فى التفتح قبل الحرب ، غير أن الذى لا ننكره هو أن الحرب العالمية انضجت ذلك التطور وأسرعت به .

كانت الرمزية الفرنسية - احدى المعالم الكبرى فى تطور الآداب الأوروبية - قد علمت الناس منذ اواخر القرن التاسع عشر أن الأدب ثورة مستمرة لا تتوقف ، ورغبة فى التجديد لا تشبع ، وهامهم الشعراء الفرنسيون الذين نهلوا أولاً من منابع الرمزية مثل **ابوللير** (ت ١٩١٨) و **ريقرى** بطلون بمزيد من الثورة ، فاذا بهم ينتهون الى تصفية الرمزية وان كانوا قد

( ٢٩ ) نلاحظ أن تطور فن خوان رامون خيمينث كان موازياً لتطور فن معاصره ويلديه ايضاً بابلو بيكاسو (التالى) ، فقد بدأ بيكاسو مصوراً تقليدياً حتى « اكتشف » التكعيبية سنة ١٩٠٩ ، وكانت هذه هى المرحلة الاولى لتطور فنه اللاحق الذى حاول أن يصل فيه الى « التصوير المجرد » ، كما حاول خوان رامون خيمينث أن يصل الى « الشعر المجرد » منذ سنة ١٩١٧ . وقد أدى هذا بيكاسو الى ذلك الفن التجريدي القائم على تشكيلات هندسية فى الفراغ مجردة عن « الجسمية » ، وانتهى ذلك به الى تدعيم القيم الفنية للتصوير بما فيها قيم فن بيكاسو نفسه ، كما انتهى خوان رامون الى تدعيم فن الشعر . والفرق بين الاثنين ان بيكاسو كان لا يجد بسا فى أن يعود بين وقت وآخر الى أسلوب فنه القديم المعتمد على قدر قليل أو كثير من التجسيم . اما خيمينث فانه لم يعد أبداً الى أسلوب شعره السابق على سنة ١٩١٧ . ومن هنا كان أكثر انساقاً ومنطقياً مع نفسه ومبادئه من زميله المعهود الكبير .

استفادوا منها كثيراً من الدروس التي تلقوها على أيديها . فهم لم يقنعوا بتحرير الشعر من قيود الشكل الخارجي وتقليدية القافية ، بل مضوا إلى آخر الشوط ، فحرروه أيضاً من المنطق وعملوا على تجريد الشعر من قيود الزمان والمكان .

وفي ألمانيا ظهرت « الحركة التعبيرية Expressionism » على أيدي جودج تراكل وجودج هايم وايرنست شتادل ، وكانت تهدف إلى ضرب جديد من التلقائية والنظرة المستنبطة ، وتتضمن أيضاً ثورة على كل ما تشتمل منه رائحة التقليدية . وفي إيطاليا نادى الشاعر مارينيتي ( المولود في الاسكندرية سنة ١٨٧٦ ) منذ العقد الأول للقرن العشرين بمذهب جديد هو « المستقبلية Futurismo » أي أن يتجه الأدب إلى المستقبل ، ويقطع كل صلة له بالماضي ، وأن يبحث عن وسيلة جديدة للتعبير تناسب تغير الحياة بفضل الاكتشافات والاختراعات العلمية ، مع رفض كل القواعد التركيبية والنحوية وتحرير الأدب من كل القيود الأكاديمية .

أما عالم إسبانيا وأمريكا اللاتينية فإنه لم يشترك اشتراكاً مباشراً في الحرب العالمية ، بل كان موقفه منها موقف التفرج ، ولكن ذلك لم يمنع تأثيره العميق بها وتلك الحركات التجديدية التي انتشرت في أعقابها . بل أننا نرى في إسبانيا حتى قبل الحرب كاتباً مثل رامون جومث دي لاسرنا يتندع فناً جديداً يمكن أن نسميه بـ « السوانح » أو « الخواطر » (Greguerias) وهي عبارات قصيرة تقوم على التشبيهات وتوليد الصور الغريبة المجردة من كل هدف إلا البحث عن الفن الخالص . وفي ميدان الشعر رأينا كيف كان خوان رامون خيمينث يعمل منذ سنة ١٩١٧ على خلق فن جديد يوصله إلى « الشعر المحض » .

كل هذه الاتجاهات ظهرت قبل الحرب العالمية أو أثناءها ، ولكن السنوات التي أعقبت نهاية الحرب شهدت تهيج هذه الحمى الثورية في الفن وتحولها إلى ما يشبه السعار ، وذلك أن تلك الحرب التي اجتاحت العالم أفقدت الناس ثقتهم في منجزات الحضارة ، وفي تلك الفلسفة الوضعية وقوانينها العلمية التي كانت تملأ نفوسهم بالتفاؤل خلال القرن التاسع عشر ، وتجعلهم يتوهمون أن العلم سيوصل الإنسان إلى درجة من التقدم والرفاهية لم يحلم بها من قبل . فإذا بهم يرون أن ذلك البناء الحضاري الذي كان يبدو متيناً ثابت الدعائم قد تصدع واهشك على الانهيار . وتبع ذلك شك الناس في كل تلك القيم والمفاهيم التقليدية التي ارتكزت عليها المؤسسات السياسية والاجتماعية ، منذ رأوا في مرآة انفجار العنف وتسلطه على تلك البلاد التي كانت تمثل أقصى ما وصل إليه العالم المتحضر من منجزات التقدم العلمي . ومع اهتزاز المفاهيم وتشوش الرؤية أصيب الناس بصدمة من خيبة الأمل ، وجرفتهم موجة من الشك في مدى صلاحية تلك القيم الاجتماعية والخلقية المتواضع عليها من قبل ، بل تغلب عليهم شعور بتفاهة الحياة نفسها وقلة جدواها . وامتد هذا الشك المتشائم إلى القيم الفنية والجمالية .

وهكذا أصبحنا نشهد في أوروبا ما يشبه « الكرنفال » من المذاهب الجديدة التي كلما خرج بها أديب أو فنان أضاف إليها صفة المذهبية ( -ism ) ، ويجمع بين معظم هذه المذاهب أو « التخليج » كونها ثورة تخريبية الطابع لكل القيم الموروثة عن حضارة القرن التاسع عشر ، وتذكر من أهم تلك المذاهب الجديدة : « الدادائية Dadaism » التي ظهرت منذ سنة ١٩١٦ على يد اليهودي الروماني تريستان تسارا Tristan Tzara ، وكانت تنادي بأدب يقوم على تحطيم القيم الغربية التقليدية بأبنيتها وتركيبها ومنطقها، وكلمة « دادا » نفسها التي ينسب إليها المذهب



لفظ اخترع اختراعاً ، وهو لا يؤدي أى معنى ، وإنما هو يرمز الى ذلك الأدب الجديد الذى لا ترتبط فيه الكلمات ، بل تصدر عن غير وعى ولانظام كما تخطر للانسان فى وعيه الباطن دون أن يشترط فيها أن تؤدي معانى .

ومهد هذا المذهب الطريق الى ظهور السريالية ، كما أسهمت فيها كذلك محاولات التجديد التى اضطلع بها من قبيل أبولينريوريفردى . وكان الاعلان عن ظهور المذهب الجديد فى ذلك البيان الذى أصدره أنفريه بويثون André Breton فى سنة ١٩٢٤ (Manifeste du surréalisme) ، وهو يقوم على أن الشعر ينبغي أن يكون تعبيراً « آلياً » تلقائياً عن تلك العوالم القائمة الباطنة التى تكمن تحت الشعور الواعى والتى كانت هدفاً لأبحاث فرويد واتباع مذهبه من العلماء النفسيين . وتعمد الحركة الجديدة من بعد نفر من كبار الادباء الفرنسيين على رأسهم الشعراء لوى أراجون وبول اليوار .

وقد رأينا أن إسبانيا وبلاد أمريكا اللاتينية لم تكن بمعزل عن هذه الحركات الثورية الأدبية التى كانت تضطربنى عالم ما بعد الحرب العالمية . ففي حدود سنة ١٩٢٠ بدأت فى العالم الناطق بالإسبانية حركة أدبية جديدة دعاها أصحابها « **الماورائية** Ultraismo » وكانت تدعو الى الذهاب الى أبعد ما يمكن أن يتصور ( Ultra ) ... الى أبعد من الحقيقة الواقعة كما جرى « العهد الماضى » على تصويرها . وهو مذهب يسير فى خط مواز للمستقبلية الإيطالية التى أسلفنا الإشارة إليها ، قلنا المذهبيين يدعو الى هدم كل آثار الماضى . وكانت حملة هؤلاء على ما أسموه بالماضى لا تستهدف الماضى البعيد وحسب ، بل لعل ردود فعلهم ضد الماضى القريب كانت اعنف كثيراً فى مهاجمته . وكانت هذه الحركة قصيرة العمر ، غير أنه قد تولدت منها حركات أخرى كثيرة كانت أكثر فعالية واقوى تأثيراً فى حياة الشعر الإسباني .

ومن جديد نرى هنا أن أقوى صوت ينادى بالتجديد من بين تلك المدارس الطليعية الجديدة كان صوتاً من إحدى جمهوريات أمريكا اللاتينية ، ونعنى به الشاعر الشيلى **فيشتنى أويديوبرو** Vicente Huidobro ( ١٨٩٣ - ١٩٤٨ ) . ولم يكتف هذا الأديب بمجرد تكيف الواقع حسب مزاج الشاعر ، بل طالب بما كان يسميه « خلق مملكة جديدة للكون » : مملكة يستخرج الأديب أو الفنان مادته الخام منها ، فنظرية الفن عنده تقوم على أنه ليس تقليد أو محاكاة لظواهر الطبيعة المخلوقة ، بل هو « خلق » ظواهر جديدة يمكن أن يضيفها الفنان الى الطبيعة . ومن هنا سعى المذهب الجديد « الإبداعية أو الخلقية Creacionismo » . وقد عبر عنه أويديوبرو فى قوله : « أن الشاعر هو الذى يخلق قصائده كما تخلق الطبيعة الشجر » ، وقوله فى ديوانه « الفن الشعري » :

« على بيت الشعر أن يكون مفتاحاً

يفتح ألف باب

وعلى الشاعر أن يحول كل ما يقع عليه نظره الى خلق جديد .

لماذا تتفنون بالوردة إياها الشعراء ؟

بل عليكم أن تجعلوها تتفتح فى شعركم ! ... »

وكان أول خروج لأويدوبرو بمذهبه الجديد في حديث القاه في بونوس ايرس ( الأرجنتين ) سنة ١٩١٨ ، ثم أقبل الشاعر الشيلي الى اوربامشرأ بمذهبه ، فأقام مدة في باريس وثق خلالها صلاته بالشعراء الطليعيين هناك ، ولا سيما بييريرفردى . ثم انتقل الى مدريد ، فالتف به نفر من شعراء الشباب لعل أبرزهم وأبقاهم أثراً هو خيراردو دييجو .

وقد عمت هذه الرغبة المسعورة في التجديد كل أنحاء البلاد الناطقة بالاسبانية في أمريكا ، والحق أن كثيراً من هذه الحركات الأدبية الثورية كان أشبه بفقايع الصابون لا تظهر حتى تختفى ، وتجاوز بعض المجددين كل حد معقول في التطرف ، ففى كوبا مثلاً ظهر شاعر هو ماريانو بروى Mariano Erull ( ١٨٩١ - ١٩٥٦ ) اخترع مذهباً جديداً في الشعر سماه « الخيتانخافورا Jitanjafo » - وللحق نقول انه لم يفعل ذلك الا من قبيل المزاح وتزجية الفراغ - ، وهو مثل اللفظ الذى سُمى المذهب به القصيدة التى تخلو من الألفاظ ، بل هى مقاطع متعاقبة بلا معان ، وجمالها ناتج فقط عن الجرس الموسيقى لتلك المقاطع .



#### « الشعر الأسود » في جزر الكاريبي :

رابنا كيف كان البحث عن الأصالة واستكشاف أساليب تعبيرية جديدة هما الشغل الشاغل للكتابين والإدباء منذ أوائل القرن العشرين ، حينما كانت الأساليب القديمة والسيخ الجمالية تبدو وكأنما قد استهلك ونضب معيها . ووافق ذلك في أمريكا اللاتينية شعور كان يقوى يوماً بعد يوم بضرورة البحث عن مقومات شخصيتها المستقلة ، وتلمس جذورها الضاربة في أعماق التاريخ قبل الاستعمار الأوربي الأبيض .

ونحن نعلم أن استعمار أمريكا اللاتينية كان يختلف عن استعمار أمريكا الشمالية : فالبيض في شمال القارة كانوا قد عملوا منذ وطئت أقدامهم أرضها على إبادة الأجناس الهندية واستئصال شأفتها . أما الأسبان والبرتغاليون فانهم اختلطوا بتلك الأجناس ، وتولدت من ذلك مجتمعات هجينة تتفاوت درجة الاختلاط في دماها بين شعب وآخر ، فنسبة الدماء الهندية عالية في بلاد مثل المكسيك وجمهورية أمريكا الوسطى والشطر الشمالى والأوسط من أمريكا الجنوبية مثل البرازيل وكوادور وبوليفيا وبيرو ، بينما تعرض الهنود في الطرف الجنوبى من القارة ( شيلي والأرجنتين ) واورجواى ) لحملات إبادة شبيهة بما حدث في أمريكا الشمالية ، مما جعل العنصر الأبيض هو الغالب عليها .

وفضلاً عن هذه الأجناس الهندية القديمة كان المستعمرون البيض قد عملوا منذ أوائل القرن السابع عشر الميلادى على استجلاب مجموعات كبيرة من السود من وسط القارة الأفريقية وغربها لى يعملوا عبيداً في حقول أمريكا الشاسعة . وكان السبب في استجلاب هؤلاء العبيد هو أن كثيراً من الأسسوات قد ارتفعت محتجة على الاستغلال الذى تعرض له الهنود ، واستجابات السلطات المستعمرة لتلك النداءات « الإنسانية » ، فقررت أن « تربح » الهنود من نير العبودية ، وذلك بأن تستورد من المستودع الإفريقى الفنى مئات الألوف من أولئك الرجال

الأقوياء الصبورين على العمل ، ممن لم تكن هناك مؤونة في استغلالهم على أشبع نحو ، وتركز معظم هؤلاء العبيد في الأجزاء الغربية من القارة ، ولا سيما في البرازيل وجزر بحر الكاريبي مثل كوبا وبورتوريكو وهائتي وغيرها من جزر الأنثيل ، حيث كان الهنود قد استؤصلوا تماما .

وبمرور الزمن أصبحنا نرى في هذه المنطقة مجتمعا مغلطا بين البيض والسود ، مجتمعا نجد فيه تدرج الألوان من أنصعها يياضا الى أحلكها سوادا ، وإن كان اللون الأسود قد غلب على مناطق كاملة مثل هايتي وترينيداد - توباغو . بل امتد ذلك الى جنوب الولايات المتحدة حيث استقر العبيد السود في مزارع القطن الفسيحة ، مما أدى بعد ذلك الى ظهور مشكلة أولئك الأمريكيين السود التي أصبحت من أخطر المشكلات الحادة في مجتمع الولايات المتحدة اليوم .

وبهذا دخل الأفريقي الأسود عنصرا ثالثا في تكوين المجتمع الأمريكي إلى الأوربي الأبيض والهندي الأحمر ، وتنوعت أجناس هؤلاء الأفريقيين والمناطق الأصلية التي قدموا منها ، فقد استجلبت مجموعات كبيرة من قبائل «الْيُورُوبَا» ( وموطنهم الأصلي هو جنوب شرقي نيجيريا ) والبانو ( من وسط القارة الأفريقية وجنوبها ) ، وأصبحت هذه العناصر هي الغالبة على تكوين السكان في جزر كوبا وبورتوريكو وسانتو دومينجو ، وقبائل داهومي هي التي عمرت هايتي ولوزيانا في أمريكا الشمالية ، وقبائل الأشانتي المجلوبة من ساحل الذهب ( غانا اليوم ) هي التي استقرت في كثير من جزر الأنثيل وفي مستعمرة غيانا البريطانية ، فضلا عن ولاية فرجينيا الأمريكية .

ولكن هؤلاء السود - وإن كانوا قد اندمجوا في المجتمعات الأمريكية الجديدة فاصبحوا يدينون بدينها ويتكلمون لغتها - ظلوا متمسكين بكثير من تقاليدهم ومعتقداتهم وأوضاع حياتهم المتوارثة عن أجدادهم ، وزادهم ارتفاع مستواهم المعيشي والثقافي بحكم مرور الزمن حفاظا على شخصيتهم ورغبة في التعبير الأصيل عنها . ووافق ذلك انبرز في القارة الأوربية اتجاه الى الاهتمام بشئون إفريقيا وحضارتها البدائية وراثتها الشعبى ، وكانما وقع الفنانون والمثكرون من كل ذلك على كنز جديد لم يستثمر بعد ، فأقبلوا عليه يستوحون منه ، **فِييَكاسو** يقلد ذلك الأفريقي في عدد من لوحاته ، **وَأندريه جيد** يختص رحلته الى الكونغو بكتاب ينشره في سنة ١٩٢٧ ، والموسيقى السوداء - موسيقى الجاز - تفزوا الولايات المتحدة ، وهكذا تحمل كل ألوان الفنون الأوربية والأمريكية سمات هذا التأثير الأسود .

كل هذا أدى الى ازدياد اعداد العناصر الأفريقية في أمريكا بأصولها وراثتها وشخصيتها المستقلة ، وانعكس ذلك على أدب أمريكا اللاتينية، ولا سيما في تلك المناطق التي غلبت الأصول الإفريقية السوداء على تكوين شعوبها . وكان بدء هذه الظاهرة التي تولد عنها ما يعرف باسم « الشعر الأسود » في حدود سنة ١٩٢٥ ، فأصبحنا نرى مجموعة من الشعراء - اتبعت لهم بعد ذلك شهرة كبرى في أمريكا وخارج حدودها - يكادون يتخصصون في هذا الموضوع : موضوع الأسود وما لاقاه من ظلم السادة البيض ومعتقداته وتقاليد حياته ، وكان من وجوه الطرافة في شعرهم استخدامهم لكثير من الألفاظ الأفريقية : أو الأصوات التي ليس لها معان ولا دلالات ، وإنما هي لتصوير تلك الأنغام الموسيقية التي توافق أغانيهم وصلواتهم .

نيكولاس جيين :

ولم تمض سنوات حتى أصبحت كوبا - كبرى جزر الأنثيل - مركزاً لهذا اللون الجديد من الشعر ، ولها بورتوريكو سانتو دومنجو . ولعل أبرز شعراء هذا الاتجاه وأعلامهم صوتاً في أمريكا اللاتينية اليوم هو الكوبي نيكولاس جيين Nicolas Guillén . وهو من أصل مولدشان كثير من أبناء الجزيرة . ولد سنة ١٩٠٢ وبدأت مواهبه الشعرية في التفتح منذ صباه المبكر ، وشرع في دراسة الحقوق ، ولكنه ترك الدراسة وتفرغ للشعر . وفي سنة ١٩٣٠ نشر أول دواوينه الشعرية ، ثم نشر ديوانه الثاني في السنة التالية - فذاع صيته وتوطدت مكانته في الأوساط الأدبية ، وقد عرف منذ شبابه باتجاه يساري واضح انتهى به إلى الانضمام إلى الحزب الشيوعي وإلى معالجة الموضوعات الاجتماعية والسياسية المستمدة من أوضاع السود وحياتهم البائسة في ظل التفرقة العنصرية التي كانت مفروضة في كوبا خلال تلك السنوات . وقد لقي نيكولاس جيين كثيراً من العنت والاضطهاد أثناء حكم الدكتاتور باتستا الذي أطاحت به ثورة فيدل كاسترو سنة ١٩٥٩ . ومنذ هذا التاريخ أصبح جيين شاعر الثورة الكوبية الناطق بلسانها الشديد بمنجزاتها ، وما زال حتى اليوم وفياً لتلك الثورة التي كان من المبشرين بها ، والمقاتلين في سبيلها ، وهو يلقي من جانب الحكومة والشعب ما هو جدير به من تكريم . وقد رشحته الأوساط الأدبية خلال السنوات الأخيرة لنيل جائزة نوبل ، وكان قد ظفر من قبل ( في سنة ١٩٥٤ ) بجائزة ستالين للسلام .

كان أول دواوين جيين يحمل عنوان « تنوعات صوتية Motivos de son » ( ١٩٣٠ ) . وكل موضوعات هذا الديوان مستمد من حياة الزنجى الكوبي ، فترى فيه تعبيراً عن حياته اليومية ومشكلاته الصغيرة والكبيرة وغراميات ومشاعره وآماله وآلامه ، وما يقاسيه من أذى ، وما يظفر من نفسه من رغبة في الثأر ، في تعبير تمتزج فيه الواقعية بالشاعرية الفنية ، فالزنجى هو بطل هذا الديوان ، ولكنه ليس من نوع أبطال الأساطير الملحمية ، بل هو إنسان يجمع إلى فضائله كل ما يراه الشاعر فيه من ميوب ونقائص هي وليدة الظروف التي تكتنفه .

وثاني دواوينه هو « سونجورو كوسونجو Songoro Cosongo » ( ١٩٣١ ) ( وهما لفظان ينتميان إلى هذا النوع من المقاطع التي لا معنى لها وإن كانت موحية بالموسيقى الزنجية ) وفيه يواصل اتجاهه السابق وإن كان على نحو من المقدرة والتأثير فأق كل ما نشره من قبل ، وبحق رأى الشاعر المفكر الأسباني أونامونو في هذا الديوان « فلسفة ، بل ديناً كاملاً » للسود في كوبا ، « وقد عرف « جيين » كيف يبرز لنا في هذه المجموعة مدى ما في ذلك التراث الشعبي الإفريقي الكوبي من جمال ساحر يفعم الروح والحواس . على أن طابع تلك الأشعار لا يزال غنائياً ، وعناوين كثير من مقطوعات الديوان تحمل أسماء الحان زنجية مما يدل على أنه نظمها حتى تصبح أغاني راقصة .

-- وفي سنة ١٩٣٤ ينشر نيكولاس جيين ديوانه الثالث « جزر الهند الغربية ليمتد West Indies Ltd. » . والعنوان مكتوباً هكذا بالانجليزية يوحي بما أراده الشاعر من تصوير مدى سيطرة الاستعمار الأمريكي على جزر الأنثيل . فطابع الاحتجاج السياسي والاهتمام بمشكلات البلاد الاجتماعية ولا سيما مشكلات الطبقات الفقيرة المتهتة أغلب على هذا الديوان منها على الدواوين السابقة . وتشيع في شعره هنا سخرية مريرة تمضى حزينة متمرده ، وهو

تمرد يبدو مستسلماً لشقائه في قدربة وصبر ، إلا أنه لا يلبث أحياناً أن يتفجّر في ثورة عارمة منادياً بتحرير البلاد من نير الاستعباد الأجنبي ، وتحرير الشعب الأسود من التصرفين في مصيره من قادة الرأسمالية المتعاونين مع الاستعمار الأمريكي .

وتتضح هذه السخرية المريرة في القصيدة الأولى التي كان عنوانها عنواناً للدبوان كله (٣٠) . وقد تعمّد الشاعر أن يسمي بلاده بالاسم الاستعماري القديم منطوقاً بالانجليزية « جزر الهند الغربية West Indies » ، ثم أتبع الاسم باختصار كلمة « ليمند » (Ltd.) لكي يصور ما آلت إليه كل هذه المنطقة من جزر الأنتيل : شركة احتكارية « محدودة » يستثمرها السادة أصحاب رؤوس الأموال الأمريكيون . ثم يرسم لنا الشاعر لوحة حزينة قائمة لكوبا في لمسات خاطفة : أرض دورها مقصور على أن تنتج جوز الهند والتبغ والقصب لكي يحوله أصحاب الأموال الأمريكيون إلى ذهب يجري بين أيديهم ، وأما أهل البلاد فهم دائماً في فقر مدقع . ويمضي الشاعر فيحدث عن الأجناس والألوان التي تضطرب في الجزيرة ، ولكن الجميع في الدلة سواء ... هي ألوان « رخيصة » لا قيمة لها ولا وزن : الأبيض يظن في نفسه نبيل المحتدل لأنه انحدر من سلالة المستعمرين الأسبان ، ولكنه في قرارة نفسه يشعر بضعته ، إذ هو لا يعدو أن يكون من نسل أولئك القراصنة الذين أتى بهم كولمبس حينما فتح الجزيرة ، والأسود « مقلد القردة » ... بل الجزيرة كلها ليست إلا قروداً يتوثب لكي يتلهم به السادة السياح وهو يتكلم بالانجليزية ولكن انجليزيته لا تعدو أن تكون كلمة « نعم » يرددها في ذلة وخنوع ، هي انجليزية القواد

« ذى القوائم الأربع » الذي يرافقه السائح الأمريكي القادم من تاهيتي أو من سيول ، انجليزية المهرج الذي يحاول أن يحتفظ بتوازن معيشته على جبل واه ، وهو لا يعرف أنه قد سقط فعلاً إلى الحضيض . ومع ذلك فإن كوبا بلد لم يحرم من أي شيء : فيه مولود ومصارف ومضاربو « بورصة » وكل ما يوحى بالأخذ بأسباب الحضارة الحديثة : أطباء ومحامون وصحفيون ، بل فيه أحزاب سياسية نصب زعمائها قاماتهم لكي يبدأوا خطبهم العصماء بقولهم : « في هذه اللحظات الحرجة ... » . ولكن ما وراء كل ذلك ؟ ما وراء هذه الحطال البيض المنشئة ؟ التخلف المهيمن والدلة الدليلة ... في داخل كل حلة من تلك الملابس الأنيقة رجل بدائي لا يزال يعيش في عصر الغابة ، قصاره أن يستر عورته بخرقه !! .

وتمضي القصيدة على هذه الوتيرة نابضة بالسخط والتهكم اللاذع المرير . ومعظم قصائد الدبوان من هذا النوع يتناول فيها جوانب عديدة من حياة كوبا أو جاراتها من جزر البحر الكاريبي . على أن الشاعر يعود بين وقت وآخر إلى تصوير بعض النواحي الفولكلورية من حياة زنوج كوبا ، وتمثل هذا اللون قصيدته « سنسمابايا Sensemayá » (٣١) (وهي كلمة مختصرة لا معنى لها ، ولكنها توحى بلفظ « يمانابايا Yemanaya » وهو اسم إله وفني قديم من آلهة قبائل اليوروبا الكوبية ذات الأصل النيجيري ) . والقصيدة مستوحاة من رقصات الزنوج في إحدى حفلاتهم الدينية التي تتمتع فيها الفصولات الكاثوليكية بالطقوس الوثنية والطوطمية القديمة ، مع ما يرافقها من قرع الطبول أو دق الدفوف أو صليل كرات « الماراكاس » . أما هذه الحفلة الدينية

(٣٠) انظر القطعة رقم ١٥ .

(٣١) ترجمنا المقتطفين الأولين من هذه القصيدة . انظر المختارات رقم ١٦ .

المشار إليها في القصيدة فهي عيد يحتفل به زنوج كوبا ويسمونه « قتل الأنفى » ، والأنفى هي رمز الأرواح الشيطانية الشريرة عندهم . ونرى في أول القصيدة وخلالها كلمات لا معنى لها متشابهة الخارج مترددة في رتابة كأنها دق الطبول في الغابة ، وقيمة هذه الألفاظ كما ذكرنا إيقاعية موسيقية لا أكثر ولا أقل :

« مايومبى يومبى مايومبى  
مايومبى يومبى مايومبى  
مايومبى يومبى مايومبى ... وهكذا .

ولعل هذا هو الذى جعل شعر نيكولاس جيين مغرباً بأن يلحن ويغنى ، فتلقفه الملحنون والموسيقيون والمغنون ، ومعظم المستغلين بهذه الفنون في كوبا وجزر الأنтил من السود ، فادوه في الحان راقصة قدر لها ذبوع شعبى هائل في جميع أنحاء العالم الناطق بالاسبانية ، بل وخارج هذا العالم أيضاً .

وفي سنة ١٩٣٧ زار نيكولاس جيين اسبانيا بعد انقضاء سنة من بدء الحرب الاهلية ، ولما ان نتوقع وقوفه الى جانب القوات الشيوعية التى منيت بالهزيمة في نهاية الحرب ، شأنه في ذلك كشأن شاعر أمريكى آخر هو بابلو نيرودا الذى سوف نتحدث عنه فيما بعد . وقد كان من ثمرات تجربته في اسبانيا قصيدته الرائعة : « اسبانيا : قصيدة في أربعة آلام وأمل واحد Espana ; poema en cuatro angustias y una esperanza

( بلنسية ١٩٣٧ ) ، ولعل من أجمل أجزاء هذه القصيدة « الآلام الرابع » وهو مرثية تهز النفس لفيدريكو غرسية لوركا . وكانت صلة جيين قدتوثقت من قبل بلوركا حينما قام هذا بزيارة كوبا بعد رحيله عن نيويورك سنة ١٩٣٠ وفي سنة ١٩٣٧ أيضاً نشر جيين ديوانه « أغان للجنود ، والحن للسياح ، وأبرز ما فيه مهاجمته للولايات المتحدة في عديد من القصائد ثم الخطاب الذى وجهه الى موسولينى بمناسبة الحرب التى شنها الدكتاتور الايطالى ضد الحبشة ، ونرى فيه كيف ينهب العرق الافريقى في روح نيكولاس جيين ، فيعلن تضامنه مع الحبشة وتنديده بالمستعمرين الفزاة .

وفي سنة ١٩٤٧ ينشر شاعرنا الكوبى ديوان « اللحن الكامل » ( يونوس أيرس ) حيث تختلط الموضوعات السياسية والاجتماعية بالفنائية . ومن أجمل قصائد هذا الديوان قصيدة « عرق وسوط Sudor y látigo » ( ٢٢ ) ، وفي كلماتها القليلة التى يتكرر فيها لفظ العرق والسوط على نحو رتيب نرى الشاعر يودعها صرخة تمرد تنتهى بثورة عارمة يخرج منها العبد وقد تخضب بدماء سيده . فالقصيدة ليست الا صيحة انتقام وأخذ بالثأر ينتصف فيها العبد من سيده الذى طالما استلذه ووطئ كرامته ، وكأنه يبشر فيها بقرب بزوغ فجر الثورة . ونجد مثل هذا الارهاص بالثورة الكوبية التى كانت تختمر آنذاك في ديوانى جيين « الحمامة ذات الطيران الشعبي La paloma de vuelo popular » و « مرثيات Elegias » ( ١٩٥٨ ) ، وفي الديوان الأخير يرى بعض من أسبتيهيد في سبيل الثورة على يد الدكتاتور باتسنا .

اما بعد نجاح الثورة ووصول فيدل كاسترو الى الحكم فان شعر جيبن أصبح مفعماً بالتفاؤل والاعتزاز بالنصر والتمددح بمنجزات الثورة كما نرى في ديوانيه « عندي Tengo » و « قصائد غزلية Poemas de amor » ( ١٩٦٤ ) .

وخلاصة القول ان نيكولاس جيبن - فضلاً عن كونه خير ممثل لما يدعى بالشعر الأسود - قد استطاع أن يودع تصويره لحياة السود في كوبا مضموناً اجتماعياً وسياسياً جعله في طليعة الشعراء الثوريين في هذا القرن .



### جيل ١٩٢٧ :

ونعود الى الشعر في اسبانيا ، فنلاحظ ان تلك الفورات التجديدية او الثورية التي اضطرت في العالم الاسباني منذ أوائل القرن العشرين بكل ما كان فيها من تناقض وفوضوية ، وبكل ما لحقها من تقحم ادعياء التجديد ومزيفيه - قد آتت في النهاية اكملها ، فأثرت تجارتها الشعر الاسباني وأخصبته ومدت خيرها عليه ، وما كان أشبه تلك الحركات بمياه السيل العارمة : تكون بدايتها مخربة ابان عنفوانه وتدفقه ، وتفتتح الزرع ، وتغفر على القرى ، وتفسد الحرث والنسل ، ولكن المياه لا تلبث ان تنتظم في مجاريها ، فتجدد الخصب في الأرض ، وتعود في النهاية خيراً وبركة .

ولعلنا لا نعدو الصواب اذا قلنا ان هذه الأكل قد بدأت ثمارها في الظهور في سنة ١٩٢٧ . وانما حددنا هذه السنة بالذات لان معظم هذا الجيل من الشعراء الذين اصبحوا ابرز معالم الشعر الاسباني المعاصر خلال السنوات الأربعين الماضية ( وكانت مواليدهم حوالي سنة ١٩٠٠ ) - كانوا قد ظهوروا في صفة مجموعة متقاربة الميول والمشارب في سنة ٢٧ هذه ، اذ كان المؤذن بظهورهم ذلك الاحتفال الكبير الذي نظمه شعراء اسبانيا بمناسبة الذكرى المئوية الثالثة لوفاة الشاعر القرطبي « **لويس دي جونجورا** » ( ١٥٦١ - ١٦٢٧ ) ( ٣٣ ) . فقد كان هذا الاحتفال أشبه بمظاهرة ادبية ضخمة الفت ما بين شعراء الاتجاهات الطليعية الجديدة ، ونظمت عقدهم في مسلك واحد ان لم يكن في مذهب متسق متجانس . والحق ان عدد الشعراء الذين ظهوروا في هذا التاريخ بالغ الضخامة وان انتاج أكثرتهم على اعظم درجة من الجودة والتنوع . ولسنا نبالغ اذا قلنا ان النهضة الشعرية في اسبانيا على ايدى ابناء هذا الجيل لا تقل عن تلك التي رايتها البلاد خلال ما يدعى بالعصر الذهبي ( القرنين السادس والسابع عشر ) . وما زال الانتاج الشعري لهذا الجيل هو الذي يغذى قراء الشعر ومحبيه في العالم الناطق بالاسبانية حتى اليوم . ولما كان استقصاء هذا الانتاج والحديث عنه ممالا تفي به هذه الدراسة فاننا سنكتفي بالحديث عن شاعر واحد يمثل ذلك الجيل ، هو : **غورسيه لوركا** ، والواقع ان فيمن تركنا الحديث عنهم من لا يقلون قيمة وخطراً عنه - ولنشر فقط الى أسماء **بيدرو ساليناس** Pedro salinas ( ١٨٩٢

( ٢٣ ) عن لويس دي جونجورا اي أرجوتي Luis de Gongora y Argote ( ١٥٦١ - ١٦٢٧ ) انظر ما سبق ان كتبناه في مقال « الفن القصصي » ص ٦٩٢ .

- (١٩٥١) ، «خوردخي جين» Jorge Guillén (ولد سنة ١٨٩٣) وفيثني اليساندري Vicente Aleixandre وداماسو الونسو Damaso Alonso (وكلاهما ولد سنة ١٨٩٨) ولويس ثرنودا Luis Cernuda (١٩٠٤-١٩٦٣) وخيراردو دييجو Gerardo Diego (ولد سنة ١٨٩٦) ورافائيل البرتي Rafael Alberti (ولد سنة ١٩٠٢) - ولكن حدود هذا المقال لا تسمح بالحديث المفصل عن كل هؤلاء .

### فيديريكو غرسية لوركا :

**ولد فيديريكو غرسية لوركا** في قرية «فونتي فاكيروس Fuente Vaqueros» (أى عين البقارين) من أعمال غرناطة في سنة ١٨٩٨ من أسرة ميسورة ، ودرس في كليتي الآداب والحقوق بجامعة غرناطة ، ثم انتقل إلى مدريد وهو في سن العشرين ، وسرعان ما سطع اسمه في أوساطها الأدبية منذ أن نشر أول كتبه «انطباعات ومناظر Impresiones y Paisajes» (غرناطة ١٩١٨) . أما أول دواوينه الشعرية فهو كتاب «القصائد Poemas del canto jondo» (مدريد ١٩٢١) ، ثم «قصيدة الغناء الأندلسي Poema del canto jondo» ويليه ديوان «أغاني Canciones» (١٩٢١ - ١٩٢٤) . وفي سنة ١٩٢٨ نشر «الديوان الفجري El romancero gitano» الذى وطم شهرته في عالم الشعر . وفي السنة التالية (١٩٢٩) سافر إلى الولايات المتحدة، ف قضى نحو سنة ونصف في نيويورك دارساً في جامعة كولومبيا، ومنها عرج على كوبا حيث قضى شهراً من سنة ١٩٣٠ قبل أن يعود إلى إسبانيا . وكان ثمرة تجربته في الولايات المتحدة ديوان «شاعر في نيويورك Poeta en Nueva York» (١٩٢٩ - ١٩٣٠) . وفي ١٩٣٥ نشر مراثيه لصراع الثيران اجناليو سانتشيت ميخيا إس. Llanto por Ignacio Sanchez Mejias . وفي السنة التالية ينشر آخر ما طبع من دواوينه في حياته وهو «ست قصائد جليقية Seis poemas Galegos» . ثم نشرت بعد وفاته مجموعته الشعرية الأخيرة «ديوان تماريت Divan del Tamarit» .

واستغل غرسية لوركا بالمرح أيضاً منذ شبابه المبكر ، فنشر في سنة ١٩١٩ روايته «شوم الفراشة El Maleficio de la mariposa» ثم «ماريانا بينيدا Mariana Pineda» (١٩٢٥) ، و«الاسكافية العجيبة La zapatera prodigiosa» (١٩٣٠) ، و«حينما تمر خمس سنوات Asi que pasen cinco años» (١٩٣١) ، و«زفاف الدم Bodas de sangre» (١٩٣٣) ، و«يرما Yerma» (١٩٣٤) ، و«السيدة روسيتا العازبة Dona Rosita la soltera» (١٩٣٥) ، وأخيراً «بيت برناردا ألبا La casa de Bernarda Alba» (١٩٣٦) .

وقد قضى غرسية لوركا السنوات الأخيرة من حياته في مدريد ، وهو في عمل محكوم ، فقد كان يستعد لتقديم آخر مسرحياته «بيت برناردا ألبا» على المسرح ، وكان يعمل في مسرحية أخرى عنوانها «خراب سدوم La destrucción de sodoma» وقد فقدت أصولها وضاعت بعد مصرعه) ، كما كان يستعد للقيام برحلة أخرى إلى الولايات المتحدة والمكسيك . غير أنه يعزم على أن يعود إلى غرناطة ليجتمع بأسرته ويقضى فترة من الصيف هناك ، وفي ١٦ يولية ١٩٣٦ يخرج من مدريد متجهاً إلى غرناطة . وفي اليوم التالي يعلن الجنرال فرانكو تمرد على الحكومة الجمهورية اليسارية ، وتبدأ الحرب الأهلية التي قدر لها أن تستمر ثلاث سنوات . وفي غمار هذه الأحداث يتخذ غرسية لوركا طريقه إلى بلده ، وفي أغسطس يقبض عليه ، فيساق إلى بنزار Vizar



قرى غرناطة، ويتم إعدامه في ١٩ من هذا الشهر . وما أكثر ما دار الجدل حول الأيام الأخيرة لغرسية لوركا والمالبسات التي أعدم فيها ، فقد استغل مصرع الشاعر للتشهير بحكومة فرانكو والتشديد به على نطاق عالمي . وإذا كان حقاً أن الذين قاموا بقتله كانوا ممن يعلنون ولأهم لقائد القوات الوطنية الثائرة على الجمهورية فإن مصرع لوركا لم يكن لأسباب سياسية ، وإنما لخصومات شخصية لا صلة لها بالسياسة ، ولم يكن لوركا ممن يولى هذا الميدان شيئاً من اهتمامه ، ولا خرف يوماً بتأييده هذا الحزب أو ذلك . والواقع أن قيام الحرب الأهلية أشعل كثيراً من الحزازات والاتحاد الشخصية أو العائلية التي لا صلة لها بالسياسة ، وأصبحت الفوضى التي سادت البلاد أثناء الحرب فرصة سانحة لكثير من أعمال الانتقام و « تسوية الحسابات » بين المتنازعين سواء من هذا الفريق أو ذلك . وكان مصرع غرسية لوركا لسوء الطالع واحداً من هذه الأعمال الناتجة عما تطلق الحروب الأهلية من الفرائز الوحشية بين الناس .

وعلى الرغم من حياة غرسية لوركا القصيرة . إذ توفي وهو دون الأربعين فإنه سرعان ما أصبح أشهر شعراء الطليعة في إسبانيا وأكثرهم أصالة وإذا كان ممن اتوا ثقافة عالية انحلت له دراسته الجامعية . وقد ظل مرتبطاً بالجامعة حتى نهاية حياته — فإنه لا يدين بصيته الذائع في ميدان الشعر والأدب المسرحي تلك الدراسة بقدر ما يدين لموهبته الفطرية وقدرته العبقرية المهمة على الفوص إلى القيم الشعرية الحقة في كل ما يحيد به من مظاهر الطبيعة أو ظواهر الحياة .

ولو أننا تأملنا كل نتاج ما يعرف باسم « الشعر الطليعي » ، فإن أول ما يستوقف نظرنا هو أن غرسية لوركا حينما انضم إلى زمرة هؤلاء الشعراء المجددين الثوريين لم يكن إلا واحداً من طائفة من المثقفين الشباب كانوا يكتبن أصلاً لأدبية لا نصيب لها من التأثير العميق في الجماهير العريضة ، ولكن صوته لم يلبث أن تميز وتفرّد من بين أصواتهم بصفته لم يشترك فيها غيره ، هي الشعبية . ولكن ليس معنى هذه الشعبية النزول أو تعلق عواطف الجمهور ، وإنما القدرة على التأثير في جميع القراء على تباين مستوياتهم وطبقاتهم الثقافية . فذلك الشعر الجديد الذي ولد قلقاً وعدّه الناس في أيامه مجرد « تقليعة » أو « موضة » لا تلبث أن تنبخر ويطويها النسيان ، أصبح على يد لوركا شعراً يقرأه الناس ويعجبون به في كل أنحاء العالم الناطق بالإسبانية ، بل هو يتجاوز حدود هذه اللغة ، وينال حظاً من العالمية لا نفلن أن شاعراً من شعراء الأسبانية بلغة في القرن العشرين . ولم يكن ذلك ممكناً لولا عبقرية هذا الشاعر الفذ الذي استطاع أن يجمع بين الشعبية والتجديد الطليعي في وحدة متماسكة العناصر واتساق لا يتوفر إلا للقليلين من الشعراء .

وغرسية لوركا قبل كل شيء شاعر أندلسي ثم غرناطي ، وهو يدين بكثير من مقومات تكوينه الروحي لغرناطة المدينة التي فيها درج وجرت أولى تجاربه في الحياة والفن . ومن المعروف ما لهذه المدينة الأندلسية الجميلة من تاريخ إسلامي عريق ، فقد ظلت عربية اللغة إسلامية الدين حتى مشارف العصر الحديث ( إلى سنة ١٤٩٢ م ) . وهذه الخلفية من التراث العربي الإسلامي في حياة غرناطة ينبغي ألا تغيب عن أعيننا ونحن نتحدث عن غرسية لوركا الذي كان عميق الإحساس بأنه لم يكن إلا نتاج بلده ويثمنه .

**وقد حدثنا غرسية لوركا في مقال بدع عن غرناطة وأثر طبيعتها ومناظرها وآثارها العربية في تكوين فلسفته الجمالية ، إذ يقول :**

« غرناطة ليست من المدن التي تقع على ساحل البحر ولا على ضفاف نهر كبير ، فالناس في تلك المدن يحكم موقعها يذهبون ويجيئون ويرون آفاقاً جديدة . أما غرناطة فتقوم على

جبلها وحيدة منفردة منعزلة ، وكأنها لا منفذ لها تطل منه على العالم الا من أعلى : من قبل السماء والنجوم . وهى لذلك زاهدة فى الرحلة والمغامرة ، منطوية على نفسها فى قناعة واستكانة أشبه بتوكل المتصوفة . وفلسفة الجمال فى غرناطة تقوم أيضاً على هذا الأساس . فهى هنا لا تعتمد على الضخامة والروعة ، وإنما على الصغر المتواضع والدقة المتناهية ، ولهذا فإن الرمز الذى تجمل فيه مقاييس الجمال الغرناطية إنما هو قصر الحمراء العربى ، فهو قصر صغير ليس فيه عظمة مسجد قرطبة الهائل المنيف ولا فخامة قصور اشبيلية الأنيقة ، ولكن جماله ينحصر فى الصغر والدقة واحكام زخارفه العربية الهندسية التى تكاد تخلو من الفراغات .

**ثم يقول :** « وقد كان ما تحمل عليه حياة غرناطة من العزلة والانفراد والتأمل جديراً بأن ينتج فلاسفة لولا ان الفلسفة تستلزم فضلاً عن ذلك توازناً حسابياً دقيقاً وجهداً مبنياً على منهج منتظم ، وهو ما لا يمكن ان يتوفر فى الروح الغرناطية . ولهذا فانها تؤثر الشعراء والفنانين والمتصوفة . وهى فى ذلك عكس اشبيلية الصاخبة المضطربة بالعمل والمتعة معاً . وذلك لان متعة غرناطة وعملها إنما هما فى أغوار النفس الغرناطية لا « يُعبّر » عنهما بقدر ما « يُحسّ » بهما احساساً باطنياً عميقاً » .

وما اصدق ما عبر عن اثر طبيعة غرناطة واثرائها العربى الاسلامى فى تشكيل النفس الغرناطية ، والحقيقة ان حكمه ذلك يمكن أن ينسحب أيضاً على الحياة الأدبية فى غرناطة على عهد المسلمين كما ينسحب عليها فى ايام غرسيية لوركا فى صميم القرن العشرين .

والى جانب هذا التأثير العميق لغرناطة ز نفس لوركا كان شاعرنا يدين قبل كل شيء للإلهام التابع من نفسه ... هذا الإلهام الذى تحدث عنه فى محاضرة القاها فى بيت الطلبة الجامعيين فى مدريد سنة ١٩٣٠ بعنوان « نظرية الجن الشعري ومعايشاته *Teoria y juego del duende* » وكلمة *duende* التى يستخدمها هنا ، وهى التى يمكن أن تترجم بـ « جن ، عفريت ، شيطان » ، كلمة مالوفة فى الأندلس ، يطلقها الناس على العبقرية التى تكمن فى نفس الفنان والمغنى الأندلسى بصفة خاصة ، ذلك المغنى الذى كثيراً ما تهديه حاسته الفطرية وطبيعته الملهمة الى الارتجال ، فلا يلبث ان يأتى بالبدائع الغريبة ، ولسنا نبعد عن الصواب اذا قلنا ان لهذا المفهوم المتأصل فى منطقة الأندلس صلة وثيقة بالتراث العربى ، فهى أشبه ما يكون بتصور العرب الجاهليين ان للشاعر شيطاناً يوحى له بشعره . وهى نظرية تلقفها أديب أندلسى موهوب هو أبو عامر بن شهيد القرطبى ( ٣٨٣ - ٤٢٦ هـ / ٩٩٢ - ١٠٣٥ م ) . فى رسالته المشهورة « التوايع والذوايع » . والطريف ان عبارات غرسيية لوركا فى الحديث عن هذا « الجن » الذى يرافق ملهمى الشعراء بكاد يتفق مع ما يقوله ابن شهيد عن « توايع » الشعراء .

**ويفضل لنا لوركا حديثه عن الإلهام ، فى حديثه بمناسبة الاحتفال بالذكرى المئوية الثالثة لوفاة الشاعر القرطبى أيضاً لوييس دى جونجورا ( فى سنة ١٩٢٧ ) -** ولندكر ان ذلك الاحتفال الذى نظمته الشعراء الطليعيون كان منطلقهم الى تجديد الفن الشعري - ، فنراه يتفق مع جونجورا ومع الشاعر الفرنسى المعاصر **فاليرى ( ١٨٧١ - ١٩٤٥ ) :**

« يؤكد الشاعر الفرنسى العظيم فاليرى ان حالة الإلهام ليست هى الحالة المثلى لكتابة

قصيدة . ولما كنت أؤمن بهذا الإلهام الذى يمدبه الله روح الشاعر فأنى اعتقد أن نظرية فاليري غير بعيدة عن الصواب . فالإلهام يأتى للشاعر فى حالة انفعال بعيد عن حالة الخلق الفنى . ويتبع غرسية لوركا ذلك بعدة عبارات موضحة تلتقى أضواء على مفهومه للعلاقة بين الإلهام والإنتاج الشعري :

- « يجب أن نترك لصور المعانى وقتاً كافياً حتى تتضح رؤيتها » .
- « لست اعتقد أن هناك فناً يعمل وهو فى حالة حمى » .
- « يعود الشاعر من الإلهام وكأنه عائد من بلد أجنبى بعيد » .
- « والقصيدة ليست الا قصة هذه الرحلة فى ذلك البلد البعيد » .
- « الإلهام هو الذى يهب المضمون الشعري ، ولكن يبقى بعد ذلك البأسه ثوب الكلمات » .
- « وعلى الشاعر حينما يلبسها ذلك الثوب أن يكون هادئاً متجرداً من الانفعال المذيف حتى يضع كل لفظ فى موضعه مقدراً كل ما له من قيم المضمون والجرس الموسيقى معاً » .
- « الشاعر الذى يقدم على صنع قصيدة ( وأنا أعرف ذلك من تجاربي الخاصة ) يتملكه احساس غامض مثل احساس الذى يتوجه فى رحلة صيد الى غابة سحيقة البعد . فهو يشعر بخوف لا قبل له بتفسيره ، ولكن ينبغى على هذا الشاعر الصائد ان يحمل معه خريطة يعرف منها الأماكن التى عليه أن يجوبها حتى يقع على صيده » .

فالشاعر اذن ينبغى أن يكون فى كامل وعيه عندما يقوم بعملية الخلق الفنى ، لا بد أن يعرف ما يريد وما يفعل ، ولا بد أن تكون الصور فى ذهنه فى غاية من الوضوح . وهكذا نرى أن لوركا على ايمانه بالإلهام لا يستنجم الى فيض هذا الإلهام ولا يؤمن بما يردده بعض الشعراء من أن لسان الشاعر ينطق بالشعر سبباً سلساً وهو فى شبه غيبوبة . بل أن لوركا يقول فى موضع آخر : « ما أكثر ما يضطر الشاعر فى خلوته الى اطلاق صرخاته هائلة حتى يفرغ الأرواح الشريرة التى تغريه بالشعر المطبوع المتدفق ... » . وربما كانت أقوال غرسية لوركا هذه لازمة لى نفهم إنتاجه ونضعه فى إطاره الصحيح .

وقد سبق لنا أن تحدثنا عن شعبية لوركا التى ضمنت له ذبوع شعره بين مختلف طبقات الناس على تباين نصيبهم من الثقافة ، بل وحتى بين الجماهير التى لا تتحدث لفته ، ونشير هنا الى جانب آخر من هذه الصفة ، هو قدرته على التعبير عن الروح الشعبية الأندلسية بما فيها من شحنة عاطفية ومأساوية هائلة ، فتحت كل كلمة من كلمات هذا الشاعر تنبض تلك الروح الأندلسية : الروح التى هى مزاج من كل العناصر التى اضطرت وتشتتت فى نفوس أهل الأندلس ... الأندلس التى كانت رومانسية وعربية ، اسلامية ومسيحية ، وهذا هو ما جعل الصراع الداخلى فى النفس الأندلسية عنيفاً شديداً ، اذانه صورة لذلك الصراع التاريخي الطويل الذى اتخذ ميدانه من تلك الأرض . وكثيراً ما تطل علينا من قصائد لوركا لا تلك الروح الأندلسية وحسب ، بل روح غرناطة التى حدثنا لوركا نفسه عنها حديثاً ممتعاً اقتطفنا بعض فقراته من قبل .

ونرى مثلاً لذلك في قصيدته « الأنهار الثلاثة Los tres rios » (٢٤) التى يفتتح بها قصيدته الطويلة عن « الغناء الأندلسى Poema del cante jondo » (١٩٢١) وهو يعنى بهذه الأنهار: الوادى الكبير Río Guadalquivir نهر قرطبة واشبيلية ، ثم النهرين الصغيرين : حُدُرُهُ Río Darro وشَبِيل Río Genil اللذين تقع عليهما غرناطة . وهو في المقارنة التى يعقدها بين هذه الأنهار كأنما يعود الى المقارنة بين المدن الواقعة على ضفافها : قرطبة واشبيلية على الوادى الكبير وغرناطة على الحُدُر وشبيل ، في ذلك المقال الذى أشرنا من قبل الى بعض فقراته . فهو يتغنى هنا شعراً بما بسطه هناك نثراً : فىرى اشبيلية مشعرة بلذة الحياة ومتعها ، اذ ان نهرها يجرى بين اشجار البرتقال والزيتون ، وهو نهر تجرى فيه المراكب، والمراكب صورة اخرى بهيجة من صور الحياة . اما نهر غرناطة فهما ينزلان من قمم الجبل ، تلك القمم المشرفة على غرناطة والتى كان العرب يسمونها « جبل الثلج Sierra Nevada » . صحيح انهما يهبطان الى حقول القمح ، ولكن تلك الحقول بعيدة عن غرناطة ، وقمم الجبل التى يحدثننا عنها لوركا تشع ببرودة الموت . وهو يتصور ايضاً نهري غرناطة أحدهما يجرى دماً والاخر دموعاً . واذا كان الوادى الكبير يعج بالمراكب المصعدّة المصوبة فانه يرى نهري غرناطة الصغيرين ، ولا مجاذيف فيهما الا الزفرات ... صورة اخرى حزينة باكية كأنها تذكرنا بذلك الجبل القريب من غرناطة والذي تدعى إحدى قممه « زفرة العربى El suspiro del Moro » اذ كان آخر مكان التقى فيه أبو عبد الله آخر ملوك غرناطة المسلمين نظرة الوداع الأخيرة على بلده الذى طرد منه ، فندت عنه تلك الزفرة التى أصبحت علماً على ذلك المكان . ويرداد الطابع الحزين في القصيدة كلها بذلك القفل المزدوج الذى يختم به مقطوعاتها :

« آه من الحب

الذى ذهب ولم يعد »

« آه من الحب

الذى طارت به الريح »

وهو قفل يزيد في مأساوية القصيدة وسواد لحانها ...

ويمضى لوركا في هذه القصيدة الطويلة فيحدثنا عن ألوان مختلفة من هذا الغناء الأندلسى ( الذى يدعونه « الغناء العميق » ) أبرز ما يميز فن الأندلس بما فيه من مخلفات عربية واضحة . والحقيقة انه لا يسهل تمثل القطع التى تتألف منها هذه القصيدة الا لمن أتيح له متعة هذا المراج الغريب من اللذة والالم عند الاستماع الى مجيدى ذلك الغناء . فهو غناء ينطلق من قاع نفس المعنى كأنما تنشق روحه عنه - ومن هنا جاءت تسميته بـ « العميق » Jondo - ، وهو ينطلق هامساً مرة وصارخاً مرة اخرى ، باكياً في معظم الأحيان ، وتتخلله آهات مستطيلة مجهشة ، ولا ترافقه الا نغمات القيثارة الأندلسية ( وريشة العود العربى الذى قدم به زرياب من المشرق ) .

لقد عرف لوركا كيف ينقل لنا بكلماته القليلة المركزة جو المأساة الذى ترتفع فيه هذه الأغاني الأندلسية وموسيقاها ، كما نرى في قطعة « الأوتار الستة Las seis cuerdas » (٢٥) ،

( ٢٤ ) انظر المختارات ، رقم ١٨ .

( ٢٥ ) انظر المختارات ، رقم ١٩ .

وهي أوتار القيثارة التي تبدو على سواد فجوتها المجوفة كمنكبوت بتصعيد الزفرات ، أو في القلعتين اللتين اختص بهما لونا من أقدم ألوان الفناء الأندلسي وأكثرها أصالة ، وهو « السولار La soleà » (٢٦) ، وفي ثانيتهما يتخيل الأغنية منسوجة بالثياب السود ، وفي هذا إشارة الى طاقة الحزن العميق التي تكمن في هذا اللحن كما أنه يشير الى ما فيه من غنى عاطفى تقنع به الروح فتحترق معه كل ما في العالم العريض :

تظن أن العالم شيء بالغ الصفر

وأن القلب هائل العظمة

ويمعن غرسية لوركا في استلهاهم الموضوعات الشعبية الأندلسية في ديوانه التالى « الديوان الفجرى Romancero gitano » (١٩٢٨) حيث يتحدث لنا عن هذا الشعب الفجرى الذى كانت حياته مأساة دامية متصلة . والحقيقة أننا لا نرى في صور الفجر الذين يقدمهم لنا هذا الديوان - تلك الطائفة التى طالما يتردد السياح القادمون الى غرناطة الى كهوفها المشهورة فى حى « الساكرومونتو El Sacromonte » ( الجبل المقدس ) لكى يروا ما يقدمه أولئك الفجر من فنون الفناء والرقص ، فالديوان أبعد ما يكون عن تقديم صورة واقعية أو شبه واقعية لحياة من يدمون اليوم بالفجر ، وإنما هو صورة لشعب شبه اسطورى يصب عليه الاضطهاد والعنت ، وقد رأى كثير من النقاد أن « فجر » لوركا الذين يضطربون فى هذا الديوان أشبه فى الحقيقة بأولئك الموريسكيين Moriscos بقية الشعب المسلم الذى تحدثنا كتب التاريخ عما لقيه من التنكيل بعد سقوط غرناطة فى أيدي المسيحيين .

ومن أجمل قصائد هذا الديوان « أغنية الألم الأسود Romance de la pena negra » (٢٧) التى يودعها ما يشبه قصة غائمة العالم ، ولكن البارز فيها أنها مأساة امرأة فجربة « سوليداد مونتويا » نفقد حبيبها أو زوجها . وما أكثر ما تفاجئنا فى القصيدة تلك التعابير والصور الجريئة التى يلقى بها غرسية لوركا فتثير فى نفوسنا ما لا نهاية له من الإيحاءات المتداعية . ونرى فى آخر القصيدة أن هذا الألم الأسود ليس ألم شخص بعينه يشكو الضياع بعد هجر الحبيب أو موته ، وإنما هو ألم الجنس الفجرى كله ... « ألم خفى المجرى ، بعيد الفجر ... » .

وإذا كنا قد رأينا فى « الديوان الفجرى » تعاطف لوركا مع طائفة تلقى أشد ضروب الاضطهاد والعنت - سواء أكانوا هم « الفجر » الذين يتحدث عنهم الديوان بعينهم أم غيرهم - فأننا نلتقى بصورة أخرى من صور التعاطف مع المظلومين فى ديوانه « شاعر فى نيويورك » وهؤلاء هم السود الأمريكيون . وقد كان هذا الديوان ثمرة إقامة له امتدت أكثر من سنة ( ١٩٢٩ - ١٩٣٠ ) فى مدينة ناطحات السحاب التى ينتصب على مدخلها تمثال الحرية وكأنه ابتسامة ساخرة . وكان من الطبعي ألا تبهر أنظار شاعرنا الغرناطى مظاهر تلك الحضارة الحديثة - حضارة الصلب والاسمنت - ، بل على العكس ، نجد أنها أثارت فى نفسه ثورة من السخط والتفرز حملته على أن يطلقها صرخة احتجاج عنيفة على ذلك المجتمع البشع .

( ٢٦ ) انظر المختارات ، رقم ١٠ و ٢١ .

( ٢٧ ) انظر المختارات ، رقم ٢٢ .

ديوان لوركا « شاعر في نيويورك » يمكن لثان نستعير له اسم ديوان الشاعر الفرنسي رامبو - ولو أنه استخدمه في دلالة أخرى - « موسم في الجحيم » ، فقد كانت تلك الفترة التي قضاه في المدينة الأمريكية أشبه بكابوس ثقيل جثم على صدره . وكان أشد ما راعه في هذا المجتمع هو عبودية الإنسان لآلة والمادة ، وقد عبر عن مشاعر السخط والاحتجاج على طول الديوان كله ، واختص بجزء كبير منه مأساة الأقليات المضطهدة ولا سيما الزوج وما يعانونه من اضطهاد واحتقار في تلك المدينة الهائلة المائجة بالماليين من البشر ، أولئك البشر الذين « يقيثون » و « يبولون » على حد تعبيره في عنوان قصيدتين له في ذلك الديوان .

وبعان غرسية لوركا رفضه لهذا المجتمع المغرور بما اعتقد أنه حققه في عالم العلم أو عالم المال في قصيدته « عودة إلى المدينة » *Vuelta a la ciudad* (٢٨) وهي قصيدة طويلة يطلب على لوركا فيها الاتجاه السريالي ، ففيها كثير من الغموض ، ومع ذلك فيمكن أن نستشف من وراء عباراتها الفاتمة صورة رهيبة قائمة لتلك الأنهار من دماء البشر التي تبدو كما لو كانت زيتاً بغيره لا تعمل آلات المصانع الضخمة ولا تتم عمليات الجمع والقسمة والضرب التي يجريها في نيويورك اباطرة الصناعة وزبانية أسواق الأوراق المالية .

### بابلو نيرودا :

كانت شيلي من بين بلاد أمريكا اللاتينية أو فرها حظاً من النشاط الأدبي والشعري بوجه خاص ، فالحق أن بيئة هذا البلد كانت دائماً غنية بالعقوبات الأدبية ، ولعل السبب في هذا هو أنها تمتعت دائماً بجو من الحرية السياسية والفكرية والتقدم الاجتماعي والاقتصادي على نحو لم يتح لغيرها . وقد رأينا كيف ظهر في شيلي واحد من أول رواد الحركة الطليعية في الشعر : فينثي أويديرو ( ١٨٩٣ - ١٩٤٨ ) ، ثم تلك الشخصية الفريدة : جابريللا ميسترال ( ١٨٨٩ - ١٩٥٧ ) التي كانت أول من حاز جائزة نوبل في الأدب في العالم الناطق بالإسبانية ( ١٩٤٥ ) .

**ومع مطلع هذا القرن ( في سنة ١٩٠٤ ) يولد شاعر آخر قدر له أن يكون أعلى صوت شعري في القارة الأمريكية الإسبانية ، ونعني به بابلو نيرودا .** وهذا الاسم المستعار الذي اصطنعه **نفتالي ديبس باسوالتو** Neftali Reyes Basoalto (٢٩) وكان مولده من أسرة فقيرة متواضعة في قرية صغيرة من قرى وسط شيلي ، ثم انتقل به أبوه إلى مدينة « تيموكو Temuco » في الجنوب . وهي مدينة دائمة المطر تحيط بها الغابات الكثيفة ( وقد انقطع أثر هذه البيئة التي قضى فيها صباه دائماً في شعره ) ، وهناك تعرف على جابريللا ميسترال التي كانت حينئذ مدرسة للغة الإسبانية في المعهد الثانوي بالمدينة . ولما أنهى نيرودا هذه المرحلة من دراسته التحق بكلية الآداب بجامعة سانتياجو ، وبدأ في نشر أول إنتاجه الشعري وهو لا يزال بعد طالباً في الجامعة ، وكان أول دواوينه « شفقيات Crepusculario » ( ١٩٢٣ ) . وفي العام التالي نشر « عشرون قصيدة غزلية وأغنية بالسة Veinte poemas de amor y una canción desesperada » وفي كلا الكتابين تبدو نزعة رومانسية قوية لا تخلو من تأثير شعراء الاتجاه الحديث . حتى عنوان ديوانه الأول يبدو مأخوذاً من ذلك الشعر الكثير الذي أفرده الشاعر الأرجنتيني لوجونيس لموضوع « الشفق » ودلالاته الرمزية .

٢٨ ) انظر المختارات ، رقم ٢٣ .

٢٩ ) استخدم الشاعر الشيلي هذا الاسم تعبيراً عن إعجابه بالشاعر والكتاب التسمي « جان نيرودا » التشيكوسلوفاكي الذي عاش في براغ بين ١٨٢٤ و ١٨٩١ .

على أن هذين الديوانين المبكرين من دواوين نيرودا لا يقتصران على هذا الجانب العاطفي ، بل نجد فيهما ما يصور صراعاً بين اتجاهين : واحد يسعى الى التعبير عن الجمال ، والآخر يريد التعبير عن القلق والانتباض والفسيق بالحياة . ونرى مظهرًا لهذا الاتجاه الآخر في القصيدة التي تحمل عنوان « الوداع » (٤٠) من ديوانه « شفقيات » ( وقد أشر أن يكتب العنوان بالانجليزية Farewell ) ، فنحن نحس في هذه القصيدة بشعور كئيب من المراتة وعدم الرضا بعد ليلة تمتع فيها من محبوبته بكل ما منحته اياه، ولكنه لم يجد في ذلك لذة ولا متعة ، بل اننا نحس بأنه وهو بين ذراعي حبيبته أشد وحدة وشقاء مما كان ، غير أنه لا يخادع نفسه ، بل يكشف لها عن قرارة نفسه في خشونة لا تعرف المواربة . وهذا الصدق في محاولة استكشاف نفسه هو الذي يشيع في الديوان كله ، وهو نفسه واع لهذه الحقيقة اذ يقول في نهاية الديوان :

لقد كنت أنا خالق هذه الكلمات

نعم ... بدم من دمي وآلام من آلامي

كان خلقها ...

وهكذا نرى منذ هذا الديوان الأول كيف يستبد بالشاعر احساس متشائم لا يعترف حتى بما تشيعه اللذة من سرور . ويكرر نيرودا هذا الاحساس في ديوانه الثاني اذ يختم قصائده الغزلية العشرين بتلك « الاغنية اليائسة » التي يقول فيها :

« ... لم يكن الا الجوع والعطش وكنت انت الفاكهة

لم يكن الا الحزن والخراب ... وكنت انت المعجزة .

آه ... لست ادري كيف استطعت أن تضميني في ذراعيك يا امرأة

وان تضميني في ارض روحك وفي صليب ذراعيك

يا مقبرة من القبل ... ما زال هناك بصيص من النار في قبورك !

وما زالت العناقيد مشتعلة بعد ان اخذت منها مناقير الطيور ! » .

وتمضي القصيدة كلها على هذا النحو اليائس الذي يبلغ درجة التغرؤ ، وهكذا يرداد احساس الشاعر بوحده وبانفصاله عن حوله ... وكأنما ليس هناك تفاهم ممكن بينه وبين البشر المحيطين به .

وفي سنة ١٩٢٧ يُعين نيرودا قنصلاً لشيلي في رانجون (برماليا) ، ثم في جاوه ، ( اندونيسيا ) حيث يتزوج ، وتتيح له هذه المناصب زيارة كثير من البلاد الآسيوية . وفي ١٩٣٤ أصبح قنصلاً لبلاده في اسبانيا : في برشلونه اولاً ثم في مدريد . وبقي في هذا المنصب حتى نشوب الحرب الأهلية ، فعاد الى شيلي حيث نال جائزة الدولة في الأدب سنة ١٩٣٦ .

وقد أعانته جولاته هذه في البلاد الآسيوية والأفريقية على فتح آفاق واسعة أمامه للتعرف على أحوال العالم من حوله وعلى اطلاعه على ألوان متباينة من الحضارات القديمة والحديثة ، الشرقية والغربية ، كل ذلك أثرى عاله الشعري ، وأخرج من بيئته شيلي المحلية الضيقة الى آفاق العالم ، ونقص بالذكر اقامته في اسبانيا ، اذ وثقت صلته بشعرائها الطليعيين من أمثال غرسيه لوركا والبرتي، وبفنانها الكبار مثل بابلو بيكاسو وسلفادور دالي .

وفي سنة ١٩٣٣ يخرج نيرودا الديوان الأول من المجموعة الثلاثية « مقام في الأرض Residencia en la tierra » ، وفيه نرى نيرودا في دور جديد من أدوار حياته الشعرية ، إذ تغلب عليه السريالية ، وبهذا يضم صوته الى أصوات الشعراء الفرنسيين والاسبان الذين رأوا في موقف السريالية من الشعر أصدق تعبير عن احساسهم وأزماتهم .

وقد عرفنا نيرودا في ديوانيه الأولين قلقاً وحيداً منفصلاً عن العالم الذي يعيش فيه ، يستبد به شعور الضيق بالحياة والتمرد عليها . وهو في هذا الديوان يخطو خطوة أخرى الى الامام في هذا الاتجاه . إذ تزداد وحدته وانقطاعه عن مجتمعه وحسب ، بل عن الله أيضاً . وفي عنوان الديوان ما يؤكد ذلك ، إذ أن « المقام في الأرض » عنده يعنى إدارة ظهره للسماء . فالإنسان بالنسبة له وليد هذه الأرض : منها نشأ واليه يعود ، وهو لذلك خاطيء بطبعه ، ولكن ليس له من خطيئته مخلص ولا منقذ . والانفعالات والهواجس تخلق في خياله كتلة من الاشكال والظلال يضطرب فيها الكائن المفكر في حركة دائمة هي التي تؤكد وجوده . والكون نفسه لا يفتأ يتغير ويستحيل الى فساد في عملية مستمرة محتومة . وهكذا نرى حياة الإنسان في عالم نيرودا الملحد تجرى على مسرح قائم لا يسقط فيه طيفاً ابتسامة ولا بارقة حب ولا نفحة إيمان .

أما الشاعر فان رسالته هي أن يصور لنا هذه الغوضى الكونية تصويراً غنياً بالخيال منساقاً الى ما يفرضه عليه تدهام احاسيسه الباطنة ، ولسانه ينطق بالشعر وهو في حالة حمى وتوتر أعصاب ، فهو ليس مطالباً بأن يخضع لأي منطق فكري ولا لقوى . وهكذا يصدر عنه شعر مفرق في الغموض ملفوف في الظلال يشبه اختلاط رؤى الاحلام ، ولكن ليس معنى هذا أنه شعر لا معنى له ولا رسالة ، وإنما رسالته الكبرى هي ما يقدمه من قيم جمالية . اما العناصر الرئيسية في هذا الشعر فهي الرمز وتدهام الصور والرؤى . وكان شعر نيرودا في هذه المرحلة على ما ينتظر من اتجاهه الجديد : حافلاً بالرموز التي تتحول عنده الى معالم ثابتة . فمن هذه الرموز المحببة اليه النحلة ، والحمامة ، وزهرة الاقحوان ، والسيف ، والنار . . . الخ . فالنحلة هي التي تمثل اللذة ، والحمامة الحياة وهكذا . ولما كان الشعر يولد والشاعر تحت تأثير تواجد اشبه بالحمى فان التعبير لا بد أن يكون حراً لا بتقيد بتلك المواصفات المصطلح عليها : حراً من الترتيب المنطقي ، حراً من القواعد النحوية واللغوية والصرفية والعروضية ، حتى انه ليتحول في كثير من الاحيان الى ما يشبه النثر . والواقع هو أن نيرودا لم يكن أول من حرر شعره من تلك القيود ، فقد رأينا مثل ذلك عند شعراء سابقين مثل خوان رامون خيمينيث وفيسر فايخو ، وعند الفرنسيين بول إيلوار وجول سوبرفي ، وان كانت مواقف هؤلاء من الفلسفة الجمالية لا تتطابق تماماً مع موقف نيرودا .

وفي سنة ١٩٣٥ ينشر الشاعر الشيلي الديوان الثاني من مجموعة « مقام في الأرض » وهنا نرى فنه يصبح أكثر اكتمالاً ونضجاً ، وتلمح التأثير الذي باشره عليه شعراء الطليعة الاسبان النتمون الى جيل ٢٧ ، ولا سيما غرسيلا لوركا ورافاييل البرني . فهذا الجزء الثاني وان كان متفقاً في اتجاهه العام وموقفه من الشعر مع ما رأيناه في الجزء الأول ، إلا أننا نجده أكثر اهتماماً بالشكل والصياغة والأسلوب ، بل أننا نراه في بعض قصائد الديوان يولى قدراً من العناية لوسيقى الالفاظ ، وهو ما لم يدخل في حساب قط من قبل ، ويبدو ذلك في تكراره لبعض اللوازم التي تختتم بها مقطوعات عدة قصائد ، على نحو ما نراه كثيراً في شعر لوركا ، ولا سيما في « الديوان الفجري » مما كفل لتلك القصائد قابلية للالتقاء ، بل وللغناء أيضاً . أما الصور فهي



لا تزال سبربالية صادرة عن عالم الوعي الباطن ، ففيها كثير من الغموض والالتواء والتعقيد ، ولكنها تعبر عن تلك المشاعر المضطربة المضطربة في نفس نيرودا : بين احساسه بالفشل لأنه لم يصل أبداً الى شاطئ الحب ، وظمئه الى ارضاء رغبة لم يجد سبيلاً قط الى اشباعها : رغبة مستحيلة في السلام الروحي .

وفي سنة ١٩٣٦ ينشر نيرودا ديوانه الثالث من مجموعة « مقام في الأرض » ، وهو ديوان تمثل بعض قصائده تطورا جديدا آخر في فن الشاعر . ونقول « في بعض قصائده » لأن هذا الديوان يختلف عن سابقيه في أنه لا يبدو مكتوباً بأسلوب واحد ، بل هو أشبه بحاثوث عطار ، يضم خليطاً من اشعار متباينة المذاهب والأساليب التعبيرية . ولعل السبب في ذلك هو أن الشاعر جمع فيه ألواناً من انتاجه بعضها قديم لم يكن قد نشر من قبل الى قصائد ترجع الى تاريخ أحدث عهداً . ولعل الجديد في هذا الديوان هو أنه ضمنه مجموعة كبيرة من القصائد بعنوان « اسبانيا في القلب Espana en el corazon » . وهذه المجموعة هي ثمرة تجربته في الحرب الأهلية الأسبانية في صف الجمهوريين اليساريين الذين انتهى أمرهم الى الهزيمة .

ووجه الجدة في هذه المجموعة من القصائد ودلالاتها على بدء دور جديد من ادوار حياته الشعرية هو أن الشاعر قد ترك « الذاتية » واتجه الى « الموضوعية » ... انتقل من اهتمامه واحساسه ورؤاه وهواجسه الى الاهتمام بالآخرين . هذا الدور هو بدء تحول نيرودا الى « الاشتراكية » بمعناها العقيدى العام الذى يمثل مجرد مشاركته لى حوله في أحلامهم وآلامهم ورغبتهم في بناء مجتمع جديد . فنحن نرى نيرودا في هذا الديوان يشيد بالجمهوريين الأسبان ويعلم تضامنه معهم ويصب اللعنات على الثورة التى أعلنها فرانكو قائد قوات « الحركة القومية » والتي كان الجمهوريون يعدونها آنذاك « ثورة مضادة رجعية » ... بل الطريف في الأمر هو أن هذا التحول الذى أصبح نيرودا معه - وما زال شيوعياً عاملاً محارباً - إنما تم تحت سماء اسبانيا . ومما يمثل لنا هذا التحول الاشتراكي في شعر نيرودا قصيدته في التفنى بانتصار السوفييت في ستالينجراد ، اذ يبدو من أبياتها الأولى مدى نبذه لموضوعات شعره القديمة :

( لقد كتبت من قبل عن الزمن وعن الماء

ووصفت الحداد ومعذنه الأحمر القائم

أنا كتبت عن السماء وعن التفاحة

غير أنى الآن اكتب عن ستالينجراد )

وتنتهى كل مقطوعة من مقطوعات القصيدة بلفظ « ستالينجراد » كما لو كانت نشيداً قومياً يدوى دوى الطبول .

وهكذا نرى الشاعر يهجر موضوعاته القديمة : موضوعات الشك والقلق الميتافيزيقي ، ويكتشف محورا جديدا للجاذبية : الإنسان في صراعه الاجتماعى ، بل هو لا يتردد في أدانة شعر أولئك « المتعاليين » دعاة الأسرار والغموض « ... و « السيرياليين والسمرة الوجوديين » (٤١) وكأنه

( ٤١ ) في قصيدة « الآليات الرجعية Las oligarquias » التى اتخذنا إحدى قطعها . انظر المختارات ، رقم ٢٥ .

يدين معهم شعره السابق ، اذ لا يغيب عن أحداته كان ينتمى مرة الى هؤلاء السرياليين وأنه تلقى منهم كثيراً من الدروس .

واذا كانت الحرب الأهلية الاسبانية قد انتهت بهزيمة الشيوعيين فان نيرودا ظل على اخلاصه لتفضيتهم ، وكثيراً ما صور لنا في مجموعة قصائده « اسبانيا في القلب » فظائع الحرب وقسوتها - من وجهة نظره الحزبية بطبيعة الحال - تصويراً مؤثراً يهز النفس هزاً :

« مَنْ ؟ يتساقط

الرماد ، ويتساقط

الحديد

والحجارة والموت والويل واللبيب ..

مَنْ ؟ مَنْ ؟ يا اماء ! ... مَنْ ؟ والى أين ؟ »

والصور التي يرسمها تلك الأحوال - ولاسيما في قصيدته « غارة » - تتفق اتفاقاً غريباً حتى في الايديولوجية التي املتها مع اللوحة التي ابدعتها ريشة الفنان الاسباني المشهور بابلو بيكاسو : « جرنیکا » Guernica في تصويره هذه المعركة المشهورة ...

ولعل قمة ما وصل اليه شعر بابلو نيرودا هو ديوانه الضخم « النشيد الكبير Canto general » ( ١٩٥٠ ) ، وهو من اكثر محاولات الشعر الاسباني طموحاً وشمولاً ، اذ انه مجموعة ضخمة من آلاف الابيات ، وتؤلف بين قصائدها وحدة موضوعية ، وتسودها نفس النزعة الاشتراكية ، والشاعر هنا ينصب نفسه متحدثاً باسم امريكا اللاتينية متوجهاً برسائله الأمريكية هذه الى كل شعوب العالم ، كما نرى في القصيدة الثانية عشرة من النشيد العاشر حيث يهيب بالمستضعفين في جميع انحاء العالم ان يوحدوا صفوفهم ، ويعلن ان غناؤه موجه اليهم ( ٤٢ ) .

والديوان كله نشيد صارخ حار يتغنى بفاعلة امريكا اللاتينية تاريخها وسياساتها ويبحثها الطبيعية وحيوانها ونباتها ، وهو مزيج من الشعر الغنائي والتعبير اللحى الجزل في نبرة اشتراكية لا يتستر فيها على انتمائه الشيوعى الصريح :

« وحينئذ تحولت الى جندي

تحت رقم مجهول في كتيبة ما

من كتائب المحاربين الخالصين

والى استخدام شفرة الأجهزة السرية .

تحولت الى شجرة مسلحة لا يمكن تحطيمها

شجرة هي احدى معالم طريق الانسان في الأرض » ( ٤٢ )

ومن جديد نرى توازياً بين كثير من قصائد هذا الديوان ولوحات المصورين الاشتراكيين ، ولا سيما هذه الطائفة من الرسامين المكسيكيين العباقرة الذين اختصوا بفن تقليدى قديم منذ أيام الحضارات الهندية الامريكية حتى اصبحوا المتهنئين وأساتذته : وهو فن الرسوم الحائطية ، من امثال ديجو دى ريبيرا Diego de Rivera ودافيد الفارو سيكيروس David Alfaro Siqueiros وخوسيه كليمنت اورتكو José Clemente Orozco . ولا شك في أن الزينات المتعددة التى قام بها نيرودا للمكسيك واطلاعه على تلك اللوحات الهائلة الرائعة التى تزين جدران كثير من المباني العامة في المكسيك قد تركت أثرها في « النشيد العام » ولا سيما في إبراز الدور السلبي الهدام الذى كان للفردو الاسباني ازاء حضارات أمريكا الهندية القديمة ، وفي تمجيد أبطال الاستقلال السياسى والتحرر الاجتماعى في القارة . وهذه هى نفس الموضوعات التى كثيراً ما أفرغ فيها أولئك المصورون عصارة عبقرتهم الخلاقة .

وينقسم ديوان « النشيد العام » الى خمسة عشر قصيداً او نشيداً هى : ١ - مصباح الأرض ٢ - قم ماكتشو بكتشو ٣ - الفاتحون ٤ - أبطال التحرير ٥ - الرمل المخدوع ٦ - أمريكا ، أنا لا ادمع باسمك باطلاً ٧ - نشيد شيلي الكبير ٨ - الأرض تسمى « خوان » ٩ - فليصح الخطاب ١٠ - الهارب ١١ - ازهار بونيتاكي ١٢ - انهار الفناء ١٣ - جوة السنة الجديدة ١٤ - المحيط العظيم ١٥ - أنا هذا ...

وهذه الأقسام تتناول موضوعات شتى ، وتتفاوت قيمها الفنية وطولها ولونها التعبيرية ، فهو مرة غنائى صارخ ذاتية ، وهو مرة أخرى ملحمى يصل الى ذروة التوتر ، وطورا قصصى او وصفى . والتعبير يختلف على حسب هذه الاحوال : فهو أحيانا شعرى نابض بالحياة والقوة كما نرى في القطعة التى اخترناها من النشيد الثانى : « قم ماكتشو بكتشو Las Cumbres de Macchu Picchu » (٤٤) ، وهو أحيانا آخرى سردى يصل الى بساطة النشر الصحفى الذى لا طلاوة عليه .

وينهى نيرودا ديوانه الكبير بترجمة لحياته كما كان يفعل المصورون الكبار خلال القرن السابع عشر حينما كانوا يثبتون وجودهم يرسم أنفسهم ولو في ركن جانبي من لوحاتهم - ، وهذا هو القسم الخامس عشر الذى جعل عنوانه « أنا هذا » ومنه نورد هذه الآيات الأخيرة :

« وينتهى هنا هذا الكتاب

الذى قلدف به الغضب كما لو كان جمرة

او كما لو كان غابة مشتعلة

وأنا أرجو أن يظل هكذا شجرة حمراء

تشيع في الدنيا احراقها الصافي »

يزداد الطابع السياسى وضوحاً في دواوين الشاعر التالية ، مثل ديوان « العنب والريح Las uvas y el viento » الذى يقص فيه رحلة طويلة له عبر آسيا واوروبا ، ويقدم لنا فيه عرضاً لأحداث العالم الدولية من وجهة نظره عقيدته الشيوعية . والواقع أن مثل هذا الشعر من المراقب الخطرة اذا ترك الشاعر تيار الخطابية يجرفه ، فيصبح مجرد ناطق بلسان الحزب

مجادل عنه كما لو كان صحيفة من صحفه . وقد تعرض لهذا الخطر كل من اتخذوا من شعرهم منبراً للخطابة السياسية. غير أن نيرودا استطاع أن يضفي على شعره « الإيدولوجي » عالية خرجت به عن التردى في هاوية التعبير الحزبي وابتداله ، كما أن الحرارة والاخلاص قد حمياه من ذلك الخطر ، ولكنه لم يسلم دائماً من تلك العثرات ، ولا من شعر المناسبات الذي يذهب بدهاب مناسبته . وبالفعل نجد أن صفحات كثيرة من دواوينه - بما فيها ديوان « التشيد العام » نفسه أبقي أعماله وانضجها - لم تعد أن تكون من نوع ذلك الأدب الهش الذي سرعان ما تطير به الريح .

على أن نيرودا - ربما عن وعى بما يجسره استغراق الشاعر في السياسة - عاد في دواوينه الأخيرة إلى التخفيف من تلك النزعة ، دون أن يعنى ذلك اعراضاً كاملاً عنها . ونرى مثلاً لذلك في دواوينه الثلاثة « أغان بدائية Odas elementales » ( ١٩٥٤ - ١٩٥٧ ) ، وفيها يعود إلى الفتى بالطبيعة ممثلة في مخلوقاتها البسيطة ، فنراه يخاطب الهواء والبيت المهجور وشجرة الخروب والنحلة وطحالب البحر والدراجة وصندوق الشاي والمعلقة والفراشة ... ويكاد كل شيء يقع عليه نظره - مهما كانت تفاهته أو قلّة نصيبه من الإيحاء الشعري في الظاهر - يستوقف اهتمام الشاعر ، فيتوجه إليه بآيات تظهر مدى حساسيته وقدرته على الاستجابة لدواى الشعر فيه . ويكفى أن نشير إلى مقطوعاته التي يخاطب بها الخرشوف أو اللرة أو الملح أو القص . وهو في إحدى هذه المقطوعات : « أغنية إلى الوردة » (٥٠) يتخذ جانب المدافع عن نفسه ، فيرد قول من زعموا أن السياسة والجدل الحزبي قد استغرقا شاعرته ، ويؤكد أن اهتمامه بالإنسان ومشكلاته وأزماته لم ينسه أبداً حبه للطبيعة وارتباطه بها .

وهكذا ظل نيرودا يوزع نشاطه الشعري في السنوات الأخيرة بين هذين المحورين : الإنسان والطبيعة . وبين يدينا آخر دواوينه « السيف المشتعل La espada encendida » ( ١٩٧٠ ) ، وفيه يعود ليؤكد عقيدته الثابتة في مصير الإنسان ... ولكن إنسانه هو الذي تخلى تماماً عن الإيمان بالله ، واستبدل بذلك الإيمان العقيدة في قدسيته هو نفسه . وعنوان الديوان مستوحى من عبارة وردت في سفر التكوين ( ٣ / ٢٤ ) : « فطرد الإنسان ، وأقام شرقي جنة عدن الكروبيم ولهيب سيف منقلب لحراسة طريق شجرة الحياة » . وقد نسج نيرودا حول هذه الفكرة أسطورة شعرية جذيرة بزميد من تأمل ودراسة لا يتسع لهما المجال هنا .

وقد أصبح نيرودا أكثر شعراء أمريكا اللاتينية حظاً من الشهرة خارج حدود العالم الناطق بالإسبانية . وقد تأكدت مكانته هذه في العالم الخارجى وفي بلده على حد سواء : أما في الخارج فقد كان ذلك بفضل منحه جائزة نوبل في الآداب سنة ١٩٧١ ، وبذلك أصبح ثانياً من ينال هذه الجائزة في أمريكا اللاتينية بعد جابرييلاميسرال - مواطنه الشيلية أيضاً ( في ١٩٤٥ ) - ، وأما في بلده فلعل مما أسعده هو أن يرى انتصار الشيوعية في شيلي في نفس السنة التي نال فيها ذلك التكريم الدولي ، حينما وصل الحزب الشيوعي برعاية سنسالفادور ألييندى Salvador Allende إلى حكم البلاد بعد انتخابات ديمقراطية حرة ، وكان ذلك أول حدث من نوعه في القارة الأمريكية . ولا بد أن حكومة شيلي تعرف أن جانباً غير قليل من انتصار الشيوعية في هذه البلاد إنما يرجع إلى قلم بابلو نيرودا وكلمته الشعرية .

(دوين داريو ( ١٨٦٧ - ١٩١٦ )

١ - صيفية

( من قصيدة « غنائيات » على مدار السنة )

- ١ -

تمريرة البنغال  
 بجلدها الملح المخطط  
 تحس نفسها خفيفة نشوى من المرح  
 كأنها في يوم عيد  
 واثبة تمرق من أعلى الربى  
 الى خميلة كثيفة من القصب  
 ثم الى الصخرة حيث قام غارها  
 ومن هناك أطلقت زارة  
 وانتفضت كأنما قد ساورتها مسة من الجنون  
 ونصبت قوامها المشوق في تلذذ شبق  
 النشرة العذراء تهفو صبة الى الغرام  
 فذاك شهر التقيظ : الأرض تلوح جمرة متقدة  
 والشمس في السماء تبدو كتلة من اللهب  
 ولا يراها القنفر الوثاب من خلف الفصون القائمة  
 حتى يولى هرباً في حجله المدعور  
 وحية « البوا » ، تمط جسمها الطويل في تناقل لذيد  
 تحت الشعاع المستعر  
 والطائر المجهود يستكن جالساً  
 فوق ذرا الخيميلة الخضراء .  
 الأرض اثون\* يصاعد اللهب  
 في الغابة الهندية  
 تهب منها لفحات من شواظ  
 تحت السماء الساجية  
 ونمرة البنغال في زهو وكبرياء  
 تستنشق الهواء ملء رئتيها الرحبتين

وتنتشى وهى تحس نفسها جميلة كأنها أميرة  
فقلبها يخفق والدماء تغلى فى عروقها المهيجة .  
ثم ترجع العيثن فى تأمل لكفها القوية  
ولصلابة البرائن العاجية  
تسناها فى الصخرة المساء  
وهى ترى راضية كيف تشق الحجر العتيد  
وتلطم الكشحن بالذيل المدبب الطويل  
بلونه الأبيض زائنه الخطوط السود  
وشعره الملبد الكثيف  
وتفتح الفكين واسمين هائلين  
فى زهو وكبرياء  
كأنها أميرة تنتظر الخضوع والولاء  
وتتششم الهواء ثم تمضى فى ذهاب ومجىء  
ثم تزوم زومة كزفرة وحشية  
وفجأة تسمع زارة مكتومة  
حشجة تجفل منها النمرة  
وتنقل العينين من هنا الى هناك  
حتى ترى رأس نمر  
يُطل من احدى الروابي فى حذر  
ويقترّب ...  
الوحش كان رائع الجمال  
وهائل القوة مثل المارد الجبار  
الشعر ناعم ابيض  
والخصر ضامر مفتول  
والعنق الفليظ مثل الصخرة الصماء  
النمر الفاتك .. « دون خوان » الفاب - يدنو فى خطى صامتة بطيئة  
وهو يرى الانثى هناك  
وحيدة ساورها القلق  
ويكشف الوحش لها أنيابه البيضاء  
ثم يهز ذيله ويرفعه  
فى خفة الى الهواء

كراية يشهرها في الجو قائد شجاع  
 وعضلات جسمه المقتول  
 ترتج تحت جلده المشدود في أناقة وكبرياء  
 النمر الجبار رب الغاب سيف الجبال  
 يدنو من الانثى وثيداً لاعتقاً شواربه  
 ينقص العشب الطرى تحت وطئه المختال  
 وصدره مخشرج بزفرات الشهوة المسعورة  
 كأنها فحيح كبير ينطوى وينتشر  
 نعم ... هو السلطان  
 الملك المطاع ... لا نزاع  
 عن صولجان الملك تفنيه برائن حداد  
 نفوس في غلصمة الثور فتبرى عظمه عن لحمه  
 عرش الفضاء الرحب تعاوله العقاب الكاسرة  
 بحدقاتها التي صيغت من اللهب  
 وبشبا منسرها المعقوف قلد من فولاذ  
 وفي المياه المستكنة الصفحة يحكم التمساح  
 والفيل سيد المروج وخمائل القصب  
 وبين افرع الأشجار والأدغال لا  
 سيد الا الافعوان  
 اما الكهوف والصخور والشعاب  
 فربها الأوحاد هذالك النمر  
 ها هو يدنو في اعتداد وجلال  
 في ثقة الذكر  
 وعند باب الغار تربض الانثى ... وتنتظر  
 ولا يصل ...  
 حتى يمد يده ملاطفاً مداعباً  
 يربت جسمها الذي  
 فيه الدماء أوشت أن تنفجر  
 وتشهد الغاية في رحابها  
 قصة حب مضطرم

قصة حب ليس فيها رقة النجوى ولا  
 طراوة الشكوى تبث في الليالي الحاملة  
 او هداة الاسحار ...  
 بل هي ثورة البركان يرئى بالشفطايا والحمم  
 تحرق ناره ولكن يمنح الأرض خصوبة الحياة  
 او لفحة الاعصار تنهل مياه الغيث في اعقابها  
 في رحم الطبيعة الولود ...

## - ٢ -

امير « غاليس » يجوب السهل والجبال والاجم  
 في نزهة للصيد بحثاً عن فرائس  
 من الوحوش الضارية  
 وحوله اتباعه وعشرات من خدم  
 ومن كلاب الصيد نخبة من صفوة الاجناس  
 ويومئ الامير للموكب بالوقوف  
 وتصمت الكلاب والخيول لدى اشارته  
 ولا يرى الوحشين عند الغار  
 حتى يهيم السلاح ثم يمضي قدماً ...  
 النمران في غيوبة الغرام  
 في نشوة من خمرة لداعة المذاق  
 لم يسمعا ضجيج ذاك الموكب المهول  
 بل مضيا مستسلمين لحلاوة العناق  
 كأنما سلسلة من يانع الزهور  
 قد احكمت بينهما شد الوثاق  
 ها هو ذا الامير يقترب  
 ثم يقف ...  
 مسدداً سلاحه ومغمضاً عيناً  
 وينطلق النار  
 فيتردد الصدى في جنبات الغاب .  
 النمر الماخوذ يمضي ناجياً بنفسه



مخلفاً انشاء من ورائه  
 مبقورة البطن خضيباً بالدماء  
 هاهى ذى فى سكرات الموت فى النزاع الاخير  
 تنظر للصائد نظرة بها مزيج من الم ...  
 ومن قضب .  
 والدم ينصب غزيراً ساخناً من جرحها المفتوح  
 ثم تثن انة مكتومة  
 كانها آه امرأة  
 وتسلم الروح ...

## - ٣ -

الذكر الذى تولى هارباً  
 لم يجده دون ردى انشاء باسه وكبرياؤه  
 ها هوذا فى غاره مستسلم  
 لسينة من الكرى  
 وهو يرى فيما يرى النائم حلماً عجباً  
 يلج الحاحاً على خياله المحموم :  
 كانه يفعد نابه وظفره  
 حتى يفوصا فى نهود امرأة بيضاء  
 وردية البطن غضيضة الاهداب  
 حتى اذا قضى من الطعام وطره  
 عاج على فاكهة شهية المذاق  
 من عشرات من جسوم صبية شقر سمان ...

اونامونو ( ١٨٦٤ - ١٩٣٦ )

## ٢ - قشتالة

انت ترفعيننى يا ارض قشتالة  
 فى راحة كفك المفضنة  
 الى السماء التى تحرقك وتلقى عليك برداً وسلاماً  
 الى السماء ... سيدتك  
 ارض معروفة بابسة منبسطة

أم لقلوب وأذرع  
الحاضر يتخذ فيك الوائء قديمة  
لامجاد ماضية

وبمرج السماء المقوس  
تلتقى حقولك الجرداء .  
للشمس فيك مهد ومدفن  
ومعبد مقدس

امتدادك العريض كله قمة  
وفيك احسن باننى مرفوع الى السماء  
والهواء الذى اتنفسه فى صحرائك المقفرة  
هو هواء القمم الشامخة

يا ارض قشتالة ... ايها المعبد الهائل  
الى هوائك هذا سارفع اغنيائى  
فاذا كانت جديرة بك فلتنزل الى هذا العالم  
من ذروة عليائك .

### ٣ - جمال

مياه نائمة  
وخضرة قائمة  
حجارة من ذهب  
وسماء من فضة

من الماء تظهر الخضرة القائمة  
ومن المروج الخضر تبدو الأبراج  
كانها سنابل هائلة من ذهب .  
تنقش صفحة السماء المفضضة

اربع طبقات متعددة الألوان :  
النهر ، وفوقه خمائل شجر الحور  
وبرج المدينة الشامخ  
يرتكز على السماء

الكل قائم على الماء  
 على أساس دائم الحركة والجريان  
 مياه العصور المتعاقبة  
 مرآة الجمال  
 المدينة تنطبع صورتها على السماء  
 بضوئها الثابت  
 وأشجار الحور كذلك ثابتة  
 والأبراج ساكنة مستندة الى سماء ساكنة  
 هذه هي الدنيا كلها  
 ومن ورائها ... العدم .  
 المدينة أمامي ... وأنا وحدي  
 والله بوجوده كله وقدسيته  
 يملأ ما بيني وبينها  
 لتسبيح الله ترتفع الأبراج  
 وبمجده ينطق شجر الحور  
 وباسمه تقوم السماء  
 ولتقدسه تستكين مياه النهر .  
 السكون يستنهم الى الجمال  
 في قلب الله الذي يفتح لنا  
 كنوز مجده  
 أنا لا أرغب في شيء  
 ارادتي ساكنة  
 ارادتي تسند رأسها  
 الى حجر الله  
 فتنام وتحلم  
 تحلم في طمأنينة  
 بتلك الرؤيا ذات الجمال الرفيع  
 الجمال ... الجمال ...  
 سكينه الأرواح المهدبة  
 المريضة بحب بلا أمل ! ...

ما الذى تريده تلك الأبراج ؟  
 ما الذى تريده الخضرة القائمة ؟  
 ما الذى تريده المياه النائمة ؟  
 لا شيء ...  
 فارادتها قد ماتت .  
 هى هادئة مستكنة  
 الى حجر ذلك الجمال الخالد  
 هى كلمات لله منزهة  
 من كل رغبة بشرية .  
 هى صلوات الى الله  
 تتغنى به وتقدس له  
 فتقتل الآلام والأحزان .  
 ويحل الظلام ، واستيقظ  
 فيعاودنى هذا القلق المميت  
 الرؤيا الرائعة قد تبددت وذابت  
 وإذا بى اعود انساناً كما كنت  
 والآن قل لى يا رب ...  
 واهمس فى اذنى :  
 اكل هذا الجمال  
 قادر على أن يقتل فى نفوسنا الموت ؟

#### ٤ - مسيح فيلاتكث

انت ، أيها المسيح ، الرجل الوحيد  
 الذى ضحى بنفسه طوع ارادته  
 فانتصر على الموت  
 الموت الذى توج الحياة بفضلك  
 ومنذ تلك اللحظة أصبح موتك هو الذى يجدد فينا الحياة  
 باسمك غدا الموت امنا الحنون  
 وباسمك أصبح لنا فى الموت مأوى حلو  
 تحلو به مرارات الحياة  
 باسمك انت ... الانسان الحى الذى لا يموت

الأبيض كأنه قمر الظلام .  
 الحياة حلم أيها المسيح والموت يقظة  
 بينما الأرض تحلم وحيدة منفردة  
 القمر الأبيض يسهر  
 والانسان المرفوع على الصليب يسهر  
 بينما الناس يحلمون  
 الانسان المصلوب بلا دم ، الرجل الأبيض  
 مثل قمر الليلة السوداء  
 الانسان الذي وهب دمه كله  
 حتى يعرف البشر انهم بشر  
 انت انقذت الموت . وها انت ذا تفتح ذراعيك  
 لليل ... لليلة السوداء الرائعة الجمال  
 فهي جميلة لان شمس الحياة نظرت اليها .  
 بعيونها النارية ... نعم . الليلة السعراء  
 صنعتها الشمس واسبقت عليها الجمال .  
 وجعل هذا القمر الوحيد  
 القمر الأبيض في الليل الذي انتشرت فيه النجوم  
 الليل الاسود مثل شعر مسيح الناصرة الغزير .  
 القمر الأبيض مثل الرجل المرفوع على الصليب  
 مرآة شمس الحياة ... الذي لن يموت .  
 الأشعة التي يبعثها ضوءك الهادي  
 هي التي تهدينا في ظلام هذا العالم  
 وتلف ارواحنا في امل عريض  
 امل انتظار يوم الخلود  
 آه يا ليلتي الحبيبة ... ام الاحلام الرقيقة  
 ام الامل  
 ليلة الروح المظلمة  
 مرضعة الامل في المسيح المنقذ .

## اتونيو ماتشادو ( ١٨٧٥ - ١٩٣٩ )

## ٥ - المسافر

لقد جبت طرقاً كثيرة  
واقترحت مسالك لا يحصيها العد  
لقد ركبت أمواج مائة بحر  
وعلى مائة شاطئ أرسيت سفني  
وفي كل مكان لم أر الا قوافل من الحزن  
هناك المفرورون والذين يتولاهم حزن دائم  
المخمورون من الظلال السود ،  
وهناك المتعالمون الملقنون  
الذين ينظرون ويصمتون ، وهم يحسبون  
أنهم يعرفون ، لا شيء الا لأنهم لا يسكرون  
من خمر الحانات .  
كلهم من طبقة واحدة : قوم سوء  
يُنْتَنون الأرض التي يطأونها .  
وفي كل مكان رأيت ناساً يرقصون ويلعبون  
حين يستطيعون ، ويشغلون  
بفلاحة أرض لهم لا تزيد على أربعة أشبار .  
فوم اذا ادى بهم المسير الى مكان  
فانهم لا يسألون أبداً أين خطوا الرجال .  
واذا ساروا فعلى صهوة بفل هجوز  
لا يعرفون السرعة  
حتى ولا في أيام الأعياد ،  
اذا وجدوا نبيلاً شربوا  
فان لم يجدوا نساء فراح .  
هؤلاء هم الناس الطيبون  
الذين يعيشون ويعملون ويعلمون  
ثم اذا حانت ساعتهم كفهم من الناس  
استراحوا في حفرة في باطن الأرض .

٦ - أرض البر جوثالث( خاتمة )

... الأخوان القاتلان ماضيان في سكون  
 بين جدوع شجر البلوط  
 وشجر الصنوبر العجوز  
 في ساعة الأصيل  
 في هذه الأمسية الباردة الشهباء  
 من شهر تشرين الحزين  
 والشمس تلقى من خلال ورق الأشجار  
 أشعة حمراء  
 كأنها صيغت من الدماء  
 الأخوان ماضيان للبحيرة السوداء  
 بين ظلال الغابة الكثيفة  
 وبين أحجار الطريق  
 تنزو تهاول غريبة المأوى مخيفة :  
 ما بين أفواه تبدت فافرة  
 وبين أظفار طويلة حجناء  
 ومارد ينصب في الظلام ظهره المحذب  
 وحيوان هائل الخلقة مسلق ببطنه الفظيع  
 والف فك قد بدت  
 شائنة الأسنان سود اللهوات  
 والأخوان ماضيان في الطريق  
 بين جدوع الشجر الهائل تتلوها جدوع  
 بين صخور وصخور  
 بين فروع وفروع  
 ولا رفيق لهما في الموكب الحزين  
 الا ظلام الليل والخوف وماء البركة السوداء .  
 الليلة الباردة الرطبة لفها الظلام  
 وفي سوادها الحالك مينا اللدئب تبرقان

كجمرتين تتوقدان  
 الأخوان عزمًا على الرجوع  
 لكن صوت الغابة الهائل من  
 خلفهما يهتف : كلا ! ... لا رجوع !  
 والف عين من عيون الوحش من  
 حولهما ترقب في تريبص مريب .  
 القاتلان يصلان لصفاف البركة السوداء  
 مياهها شفاقة جامدة خرساء  
 وحولها سور من الصخور  
 تموت دونه الأصدااء  
 وفي مهاويه بنت أوكارها الصقور .  
 بحيرة موحشة لم يذن من مياهها قط بشر  
 بحيرة ليس لها قرار  
 وقف على الظباء والأوعال  
 ومنهل لظامئات عقبان الجبال .  
 الأخوان يصرخان : ابتاه ! .  
 وفي البحيرة التي ليس لها قرار يشبان  
 ويتردد الصدى من قاعها الرهيب :  
 ابتاه ! ... ابتاه ! ...

مانويل مانشادو ( ١٨٧٤ - ١٩٤٧ )

#### ٧ - زهور الدفلى (١)

أنا مثل الناس الذين سكنوا أرضي  
 أنا من جنس عربي ... جنس كان صديقاً قديماً للشمس  
 أنا من أولئك الذين كسبوا كل شيء وفقدوا كل شيء  
 وروحي هي روح الزنابق العربية الإسبانية .  
 أرادتني ماتت في ليلة تمورية

( ١ ) الدفلى شجرة تشبه شجرة الفار ، ولها زهر جميل يصلح للزينة ولكنه سام مريب ، والكلمة الإسبانية الدالة عليها مأخوذة من العربية ولكنها مكتوبة بالحروف : Adelfa



كان اجمل ما فيها الا افكر بولا احب  
 ومثلى الاعلى هو ان استلقى بدون امل ولا رغبة  
 وبين وقت وآخر : قبلة ، واسم امرأة  
 روى - اخت الاصيل - ليس لها ملامح  
 والوردة التى ترمز الى حبنى الوحيد  
 زهرة تولد فى ارض مجهولة  
 زهرة ليس لها عطر ولا شكل ولا لون .  
 القبلات ؟ لن اعطيها ... والمجد ؟ لا شأن لى به  
 لتأتى كلها كما يأتى الى النسيم  
 لتحملنى الامواج ، فتذهب بى أو تحب  
 ولكن لن يرغمنى احد على ان اسلك هذا الطريق او ذاك  
 الطموح ؟ لست اطمح الى شىء . الحب ؟ لم أشعر به قط .  
 انا لم أحترق ابداً بنار الايمان ولا العرفان .  
 كان هناك مرة لى شغف بالفن ... ثم فقدته .  
 لا الرذيلة تفربنى ولا للفضيلة من نغضى مبدان التقدير .  
 ولكن كرم اصولى هو الذى كان فوق مستوى الشبهات  
 فالنبيل والعراقة يورثان ولا يكتسبان .  
 غير ان شعار البيت الذى انتمى اليه  
 ليس الا سحابة حائرة تحجب شمساً سريعة الزوال .  
 لست اطالبكم بشىء ... لست احبكم ولا اكرهكم . فدعونى  
 وافعلوا بى ما انا فاعل بكم .  
 ولتتجشم الحياة مؤونة قتلى  
 ما دمت لا اتجشم مؤونة الحياة .  
 ارادنى ماتت فى ليلة قمرية  
 كان اجمل ما فيها الا افكر ولا احب  
 بين وقت وآخر قبلة لم أرغب فيها :  
 قبلة كريمة لن اجازى عليها بمثلها :

## ٨ - الاغنية الأندلسية

من عالم اللذة المثمرة  
 والحب الذى يعمى  
 اسمعوا هذه الاغنية  
 التى تتردد فى جو الليلة السمراء  
 الليلة السلطانية  
 الليلة الأندلسية  
 التى ترتجف لها الأرض . . . والجسد  
 بالعطر والشهوة .  
 تحت قمر التمام  
 تمطر أوتار القيثارة  
 الحاناً ساخنة كقطرات كبار  
 قطرات من دموع  
 الحان هى حنين صائت  
 هى آهات  
 والحان هى جروح ووخزات  
 من الأوتار الراجفة  
 وفى الهواء الرطب  
 بالعطر والشهوة  
 تحوم الاغنية الأندلسية  
 كحمامة طائفة  
 تحدثنا عن عيون سود  
 وعن شفاه حمراء  
 وعن انتقام ونسيان وفراق  
 وعن حب وغدر  
 اغنية تتفتح عنها الشفاه  
 بسيطة متعالية  
 كما ينبثق الماء من العين  
 كما يفيض الدم من الجرح

وهكذا تسرى مع الليل  
 كالجمامة الطائفة  
 تقول لنا الحقيقة من بعيد  
 حزينة واضحة جميلة  
 من عالم اللذة المثيرة  
 والحب الذي يعنى  
 اسمعوا هذه الاغنية  
 التى نتردد فى جو الليلة السمراء

#### ٩ - اغانى

خمر وشعور وقيثارة وشعر  
 هى صانعة اغانى ارضى  
 اغانى ...  
 من يقل « اغانى » فكأنه قال « الأندلس »  
 فى الظل الرطيب تحت كرمة عجوز  
 هناك فتى أسمر يعزف على القيثارة  
 اغانى ...  
 شئ يربت بلطف وشئ يعزق بقسوة  
 الوتر الدقيق يفرد ، والوتر الغليظ يبكى  
 والزمن الصامت يعزى ساعة وراء ساعة  
 اغانى ...  
 ميراث كتب علينا ان نتلقاه عن اجدادنا العرب  
 لا تهم الحياة ، فقد ضاعت  
 وعلى كل حال : ما الذى تعنيه هذه الكلمة : الحياة ؟  
 اغانى ...  
 الذى يفنى الله ينساه ،  
 الأم ، الأم ، القدر ، الأم ، الأم ، الموت  
 العيون السود السود ، والحظ الأسود  
 اغانى ....  
 فيها تسكب روح الروح .

أغاني ... أغاني أرضي  
من يقل « أغاني » فكانه قال « الأندلس »  
أغاني ...  
ولم تعد بعد في فيثارتى أنغام .

### نيسر قاييخو ( ١٨٩٢ - ١٩٣٨ )

#### ١٠ - الأبواق السود

هناك ضربات في الحياة ، عنيفة شديدة ... أنا لا أدري !  
ضربات كأنها انطلاقات غضب الله  
وكان كل ما تعانيه من ألم من جرائها  
إذا به يترسب كسور مرير في قاع الروح ... أنا لا أدري !  
هى ضربات قليلة ، ولكن وقعها هو هو ...  
ضربات تشق أخاديد مظلمة  
في أغلظ الوجوه وأصلب الظهور ...  
أهى أفراس جامحة امتطي صهواتها غزاة برابرة ؟  
أم لعلها الأبواق السود ينفخ فيها الموت ليندونا بقدمه ؟  
إنها العثرات المتردية لذلك المنيخ الذى نحمله في داخل الروح  
لإيمان أحسبنا به يوما ثم فقدناه به القدر ...  
تلك الضربات العنيفة هى انفجارات مباغتة  
لوسادة من الذهب صهرتها شمس ملعونة  
والإنسان ... مسكين الإنسان ! ... يعود ببصره  
- كما نلتفت فجأة حينما يربت أحد على كتفنا -  
يعود ببصره وقد تولاه الجنون ، ف يرى كل حياته الماضية  
قد ترسبت في بركة من الخطيئة تجيعت في نظريته ...  
هناك ضربات في الحياة عنيفة شديدة ... أنا لا أدري ؟

### خوان دامون جيمينيث ( ١٨٨١ - ١٩٥٨ )

#### ١١ - أغان حزينة

#### ( القصيدة الرابعة )

منذ أيام حملت ربح المساء  
مزيذا من الاوراق الجافة  
أى ألم ستحس به الأشجار  
في هذه الليلة بغير نجوم !

لقد تركت باب شرفتي موارباً  
- القمر يسير ميتاً  
بغير نور ولا قبل ولا دموع  
أصغر في وسط الضباب -

واقبلت يداي تربتان على الشجر  
وفي عيني نظرات عطف رقيقة  
وكانني بوريقات صغيرة تتفتح  
هي نور الربيع الأخضر

أترى الأشجار تحلم هكذا  
بأوراقها اليابسة المسكينة ؟  
وأنا أقول لها : لا تبكي  
فستأتي إليك الأوراق الجديدة ...

#### ١٢ - أغنان حزينة

##### ( القصيدة الخامسة )

أنا لن أعود ... وفي الليلة  
الدافئة الساكنة الصامتة  
سينام الناس جميعاً  
في ضوء قمرها الوحيد

لن يكون جسمي هناك  
وخلال النافذة المفتوحة  
ستدخل نسمة باردة  
تسال عن روحي

لست أدري ما إذا كان أحد سينتظرنني  
من غيبتي الطويلة المزدوجة  
أو إذا كان أحد سيقبل ذكراي  
بين اللطافات والدموع

ولكن ستكون هناك نجوم وأزهار  
وزفرات وآمال  
وحب في ممالي الحقائق  
تحت ظلال فروع الشجر

١٣ - الشعر

في البدء أنت نقية

لابسة ثوب البراءة

واحبتها كائن طفل

ومن بعد ذلك شرعت

في ارتداء ثياب لا أدري ما هي

وشرعت أنا في بفضها دون أن أعرف

وما زالت حتى أصبحت ملكة

لهما كنوز من فاخر الثياب

واستبد بي حنق في طعم الحنظل لا أدري ما سببه

ولكنها أنت فجأة اليّ وبدأت في التجرد

وكنت أنتسم لهما

حتى لم يعد عليهما

الا ثوب براءتها القديمة

وحينئذ عدت الى الإيمان بها

على أنها خلعت أيضا ذلك الثوب

وبدت لي عارية تماما

آه يا غرام حياتي ...

يا ربة شعري العارية ... أنت لي الى الأبد! ...

١٤ - فراشة النور

(من ديوان «حجر وسماء»)

فراشة النور

الجمال يهرب متى حيثما اصل

الى وردتها .

وانا أجرى أعنى البصر وراءها

وأوشك على الامساك بها هنا وهناك

ولكن لا يبقى منها بين يديّ

الا طريقة هروبها .

نيكولاس جين ( ١٩٠٢ - ١٩٩٠ )

١٥ - جزر الهند الغربية ، ليمتد

جزر الهند الغربية ...  
جوز هند ، وتبغ ، وعرق (٢)  
هذا شعب قائم مبتمس  
محافظ ومتحرر  
من رعاة الماشية وزارعى قصب السكر  
حيث يجرى المال أحيانا كالأنهار  
ولكن حيث يعيش الناس دائما في فقر مدقع  
الشمس هنا تحرق كل شيء  
من أدمغة الناس إلى الورود  
ومن تحت حللنا البيضاء المنشأة  
ما زلنا نمشي بـسراويل لا تكفى لستر عوراتنا  
نحن شعب بسيط رقيق ، مولد من العبيد  
ومن تلك الطغمة المتبريرة  
ذات الأصول المتباينة المنومة  
التي أهداها كولبس إلى جزر الهند الغربية  
في تفضل وكرم ... باسم اسبانيا ..

هنا بيض وسود وصفر ، مولدون هجناء  
الوان كلها رخيصة بغير شك  
اذ أن أيدي البائعين والمشتريين لم تزل تتماورها  
حتى تبيع مداها ، فلم يبق فيها لون ثابت  
( وإذا كان هناك من يخالفني فليتقدم خطوة وليتكلم )

نعم ، لدينا كل هذا ، ولدينا أحزاب سياسية  
وخطباء يبدؤون أحاديثهم بـ : « في هذه اللحظات الحرجة ... »  
هنا بنوك وممولون  
ومشروعون ومضاربو بورصة  
ومحامون وصحفيون  
وأطباء وبوابون

( ٢ ) يقصد بالعرق تلك الغمر القوية اللهبية التي يظفها الكوبيون من قصب السكر ، وهي أقرب ما تكون إلى ما يسمى بالعرق في بلاد الشام .

ما الذى ينقصنا ؟  
وحتى لو أعوزنا شيء فنحن مستعدون لاستراذه  
جزر الهند الغربية : جوز هند وتبع وعرق  
هذا شعب قائم مبتسم .

آه ابتها الأرض الجزرية !  
آه ابتها الأرض الضيقة !  
اليس صحيحا أنها تبدو كما لو لم تكن خلقت  
الا لكي ينتصب عليها نخيل الجوز ؟  
أرض تقع في طريق المتجهين الى حوض الاورينوكو  
أو في طريق أى مركب من مراكب السياح  
تلك المراكب المشحونة ناسا ليس فيهم فنان  
ولا من به لوفة من جنون ...

أرض فيها موانئ لخدمة أولئك القادمين من تاهيتي  
أو من أفغانستان أو سيول  
الذين يأتون لكي يأكلوا سماءنا الزرقاء .  
ويشربوا عليها من روم « الباكاردى » (٢٦)  
موانئ تتكلم بالإنجليزية  
تبدأ بقول « إيس » وتنتهى بقول « إيس »  
الإنجليزية القواد ذى القوائم الأربع  
جزر الهند الغربية . جوز هند وتبع وعرق  
هذا شعب قائم مبتسم

انى لأضحك منك يا دة جزر الانثيل  
يا قردا مشيه ولب من شجرة الى شجرة  
يا مهرجا يتصبب عرقا حتى لا يهوى عن الجبل  
ومع ذلك فهو دائما يهوى الى اسفل سافلين  
انى لأضحك منك أيها الابيض ذو العروق الخضر  
فعروك بادبة مهما اجتهدت في اخفائها  
انى لأضحك منك وانت تتحدث عن المحتد النبيل  
واللكاء الخارق والخزائن المترمة

انى لأضحك منك أيها الاسود يا مقلد القروء  
وانت تشخص ببصرك الى سيارات الاغنياء

---

( ٢ ) من أنواع الروم التى تشتهر بانتاجها كوبا .



وتحس بالخجل وأنت تتأمل جلدك القاتم  
مع ما في قبضتك من شدة وصلابة  
أنا أضحك من الجميع : من الشرطى والمخمر  
من رئيس الجمهورية ومن رجل المطايع  
أنا أضحك من الجميع : من العالم بأسره  
وهو ينظر في انفعال الى أربعة من التمساء (٤)  
بقلائسهم الطويلة وهم منتفشون  
وراء دروعهم ذات الألوان الصارخة  
كانهم أربعة من متوحشى الغابة  
تحت أقدام شجرة جوز ...

## ١٦ - سنسايبا

ما يومى	يومى	ما يومى
ما يومى	يومى	ما يومى
ما يومى	يومى	ما يومى

الافى لها عيون من زجاج  
الافى تاتى وتلتف حول جلدع شجرة  
بعيون من زجاج تلتف حول شجرة

بعيون من زجاج  
الافى تنساب بلا أقدام  
الافى تكمن بين الحشائش

منسابة تكمن بين الحشائش  
منسابة بلا أقدام

ما يومى	يومى	ما يومى
ما يومى	يومى	ما يومى
ما يومى	يومى	ما يومى

## ١٧ - عرق وسوط

سوط  
عرق وسوط  
الشمس استيقظت مبكرة

( ٤ ) يعنى اولئك الحراس الذين يقفون بجانب رئيس الجمهورية :

ورأت الزنجى حافى القدمين  
وجسده العارى تغطيه القروح  
على صفحة الحقل

سـوـط

عرق وسوط  
الريح مرثنة عارية تصرخ :  
- فى كل من يدبك زهرة سوداء ! ...  
الدم قال له : هيا !  
وهو قال للدم : هيا !  
ومضى فى دماله حافى القدمين  
وحقل القصب وهو يرتجف  
أوسع له الطريق

وبعد ... السماء صامتة  
وتحت السماء الصامتة مضى العبد  
مخضبا بدماء السيد

سـوـط

عرق وسوط  
مخضبا بدماء السيد

سـوـط

عرق وسوط  
مخضبا بدماء السيد  
مخضبا بدماء السيد

فيديريكو غرسية لوركا ( ١٨٩٨ - ١٩٣٦ )

١٨ - قصيدة الانهار الثلاثة

( من قصيدة « الفناء الاندلسى » )

نهر الوادى الكبير  
يجرى بين أشجار البرتقال والزيتون  
ونهر غرناطة  
ينزلان من قمم الجليلد الى حقول القمح  
آه من الحب  
الذى ذهب ولم يعد !

نهر الوادى الكبير  
ذو لحية حمراء داكنة  
ونهرًا غرناطة  
واحد من دموع والآخر من دم

آه من الحب  
الذى طارت به الريح

للقوارب ذات الشراع  
طريق في نهر اشبيلية  
وفي مياه غرناطة  
لا مجاذيف الا الزفريات

آه من الحب  
الذى ذهب ولم يعد !

الوادى الكبير ، برج شامخ منيف  
ودرياح تتخلل اشجار البرتقال  
ونهرًا حدرته وشنتيل : بريجات صغيرة  
تموت على ضفاف البرك

آه من الحب  
الذى طارته به الريح !

من الذى يتصور أن الماء  
يحمل لهيبًا طائرًا من الصرخات ؟

آه من الحب  
الذى ذهب ولم يعد !

يحمل أزهارًا ويحمل زيتونا  
يا أندلس الى بحارك

آه من الحب  
الذى طارت به الريح !

#### ١٩ - الأوتار الستة

التيشارة  
تحمل الاحلام على البكاء  
وزفريات الارواح

## الضالة

تتسرب من فمها

المستدير

كأنما هو عنكبوت

بنسج نجمة ضخمة

لتصيد الزفرات

الطافية على جبه

الخشبى الاسود

٢٠ - السوليار

أرض يابسة

أرض سائنة

ذات ليال

هائلة

( ربح فى خميلة الزيتون )

( ربح فى شعاب الجبال )

أرض عجوز

أرض القنديل

والألم

أرض الصهاريج العميقة

أرض الموت

بلا عيون

والسهم

( ربح فى الطرقات )

( نسيم فى خمائل شجر الحور )

٢١ - السوليار

لابسة الثياب السود

تظن أن العالم شيء بالغ الصغر

وأن القلب هائل العظمة

لابسة الثياب السود

تظن أن الزفرة الرقيقة

والصرخة العميقة

يلذهب بهما تيار الريح

لابسة الثياب السود

لقد تركت الشرفة مفتوحة  
فتسلل منها الفجر  
وصبت فيها السماء كلها

آه ... آه ... آه  
لابسة الثياب السود

## ٢٢ - أغنية الألم الأسود

( من « الديوان الفجرى » )

مناقير الدبكة  
تحفر الأرض بحثنا عن الفجر  
و « سوليداد مونتيويا » تسير هابطة  
على سفح الجبل المظلم  
فتاة لحمها بلون النحاس الاصفر  
تفوح منها رائحة الخيل والظلال  
ونهداها كسندائين علاهما الدخان  
يزفران باغاني مدورة  
- سوليداد ، ممن تسالين  
وانت وحيدة في مثل هذه الساعة ؟  
- لأسأل ممن أريد  
فما يهكم أنت من ذلك ؟  
أنا أبحث عما يعنيني البحث عنه :  
عن سعادتي وعن نفسي .  
- سوليداد يا مبعث أحزاني  
ما أنت الا جواد جموح  
ما زال يجرى حتى انتهى الى البحر  
فابتلعه أمواجه  
- لا تذكرني بالبحر  
فان الألم الأسود ينبع  
من أرض الزيتون  
وتحت حفيف أوراق شجره .  
- سوليداد ، اى ألم أصابك ؟  
اى ألم ذهب بنفسك حشرات ؟  
أنت تبكين بدموع كعصير اللبغون  
وطعم الانتظار المر على شفئك ! ...

- نعم ... اى الم فظيع يمزق نفسى  
 انا أجرى من بيتى كائن مجنونة  
 وضغائرى تنسحب على الأرض  
 من المطبخ الى الفراش!  
 اى الم؟! ... حتى أصبح جسمى وثيائى  
 فى سواد السجج! ...  
 ولى على ثيابى الحريية! ...  
 دلى على فخدئى الناصعى البياض! ...  
 - سوليداد ، اغسلى جسدك  
 بالماء الذى ينهل منه الحمام  
 واتركى قلبك فى سلام  
 يا سوليداد مونتويا ...  
 ماء النهر فى سفح الجبل  
 مترنم الخريز ، تنعكس عليه صورة السماء  
 وضياء الفجر الجديد تجلله  
 بازهار القرع الصفراء  
 آه يا الم الفجر  
 الم تغليف دائم الوحدة  
 الم خفى المجرى  
 بعيد الفجر! ..

### ٢٣ - عودة الى المدينة

تحت عمليات الضرب  
 هناك نقطة من دم بطة  
 وتحت عمليات القسمة  
 هناك نقطة من دم بحار  
 وتحت عمليات الجمع نهر من دم طرى  
 نهر ياتى مغنيا  
 امام غرف النوم فى بيوت الاحياء البائسة  
 وهو فضة او اسمنت او نسيم  
 يهب فى فجر نيويورك الكاذب  
 هناك جبال ... انا اعرف ذلك  
 وهناك مناظر مكبرة يستخدمها العلم

اعرف تلك ايضا . ولكنى لم آت لكى انظر الى السماء  
 وانما اتيت لانظر الى انهار الدماء العكرة  
 الدماء التى تحملها الآلات الى الشلالات  
 كما تحمل الروح الى لسان حية « الكوبرا » .  
 كل يوم يذبجون فى نيويورك  
 اربعة ملايين بطة  
 وخمسة ملايين خنزير  
 والذى حمامة لكى يتلذذ بها المتحضرون  
 مليوننا من البقر  
 مليوننا من الكباش  
 ومليونين من الديكة  
 التى تترك السماء ممزقة اربا .  
 أجدى علينا ان نتنهّد ونحن نشحذ المدى  
 او نقتل الكلاب  
 فى نزه الصيد المفضية الى الهديان -  
 من ان نتحمل فى وضح الفجر  
 تلك القوافل التى لانهاية لها من اللبن  
 والقوافل التى لانهاية لها من الدماء  
 وقوافل الورود المكتوفة ايديها  
 السجينة لدى تجار العطور .  
 ملايين البط والحمام  
 والخنازير والكباش  
 تودع قطرات من دماها  
 تحت عمليات الضرب  
 والصرخات الرهيبة تطلقها الابتاز المضغوطة فى مصانع التعليب  
 تملأ بالآل جنبات الوادى  
 حيث يسكر « الهدسون » بالزيت .  
 انا اتهم كل هؤلاء القوم  
 الذين يتجاهل نصفهم النصف الآخر  
 ذلك النصف الذى لم يعد سبيل لانتقاذه  
 والذى يرفع جبالا من الاسمنت  
 حيث تخفق  
 قلوب تلك الحيوانات الصغيرة المنسية  
 وحيث سنسقط نحن جميعا  
 فى المهرجان الاخير الذى تنصبه ناقيات الحفر .

أنا أبصق في وجوهكم .  
 النصف الثاني من الناس يستمعون اليّ .  
 وهم يلتهمون طعامهم أو يبولون أو يطيطون في براءة  
 كأنهم أولئك الأطفال الواقفون على أبواب البيوت  
 وهم يحملون أعمادا دقاقا  
 يولجونها في فجور الحشرات  
 ذات القرون الصدئة .  
 ليس هذا هو الجحيم ... بل الشارع  
 ليس هذا هو الموت ... بل متجر الفواكه .  
 هناك عالم من الانهار المتكررة  
 والمسافات التي لا يمكن احصاؤها  
 في رجل ذلك القبط  
 التي حطمتها مجلات السيارة  
 وأنا أسمع غناء الدودة  
 في قلوب كثير من البنات الصغار .  
 صدا ، وتعفن ، وأرض مرتجفة .  
 أنت نفسك من هذه الأرض يا من تسبح  
 في أرقام ذلك المكتب ...  
 ماذا عليّ أن أفعل ؟ أعدد المناظر ؟  
 تنظيم مغامرات الحب التي ستصبح بعد ذلك صورا فوتوغرافية ؟  
 والتي ستصبح قطعا من الخشب  
 ومجاذبات من اللحاء ؟  
 كان القديس « اجناثيودى لويولا »  
 قد ذبح مرة أرنباً صغيراً  
 ومازالت شفتاه حتى اليوم  
 تضج بالآتين في أبراج الكنائس ! ...  
 لا ، لا ، لا . أنا أنهم  
 انهم المؤامرة  
 التي تحاك في هذه المكاتب المهجورة  
 والتي لا تسمع أنات المحتضرين  
 والتي تمحو برامج الغابة  
 وأهب نفسي لكي تأكلني الإبقار المضغوطة  
 في مصانع التعليب  
 حينما تملأ صرخاتها الوادي  
 حيث يسكر نهر « الهدسون » بالزيت ...



## بابلو نيرودا ( ولد سنة ١٩٠٤ )

## ٢٤ - الوداع

١ - من أعماقك هناك طفل حزين  
جاثم على ركبتيه وهو ينظر إلينا  
الحياة التي سوف تشتعل في عروقه  
سوف تحملنا على أن ترتبط حيواناتنا  
وبهاتين اليدين يرتشّ يديك أنت  
سيكون عليهم أن يقتلوا يديّ أنا  
وبفضل عينيه اللتين ستفتحان على الأرض  
سوف أرى الدموع في يوم من الأيام تملا عينيك

٢ - أنا لا أريده باحببتي  
حتى لا يربطنا شيء  
حتى لا يوجد بيننا شيء  
ولا أريد الكلمة التي تعطر بها فمك  
ولا ما صممت عنه الكلمات  
ولا فرحة الحب التي لم ننعم بها  
ولا زفراتك إلى جوار النافذة .

٣ - أنا أحب حب البحارة  
الذين يقبلون ثم يذهبون  
يتركون وعدا  
ولا يعودون أبدا  
في كل ميناء امرأة تنتظر  
والبحارة يقبلون ثم يذهبون  
وفي ليلة من الليالي يضاجعون الموت  
على سرير البحر .

٤ - أحب الحب الذي يتوزع  
بين قبلات وقراش وخبز  
الحب الذي يمكن أن يكون دائما أبديا  
ويمكن أن يكون كالبرق الخاطف  
الحب المقدس الذي يقترب  
الحب المقدس الذي يذهب .

٥ - والان لن تسعد عيناى بالنظر رالى عينيك  
ولن يحلو الى حينما اينك اياه  
ولكنني سوف أحمل نظرتك اينما ذهبت  
وانت ستحملين الى اينما تسيرين

لقد كنت لك وكنت لى . وماذا بعد ؟ لقد انعطفتانما  
 فى منعرج من الطريق من الحب عليه  
 لقد كنت لك وكنت لى . ولكنك ستكونين من نصيب من يحبك  
 ومن سيحصل فى حقلك ما كنت قد غرسته انا  
 من اعماق قلبك هناك طفل يقول لى : الوداع !  
 وانا بدورى أقول له : الوداع ! ...

#### ٢٥ - الاقليات الرجعية - قطعة

##### ( من ديوان « التشيد الكبير » )

ما الذى فعلتموه بالشعر ايها « الجديون » (٥) ؟  
 ايها المتعالمون و « الرلكيون » (٦) ؟  
 يا دعاة الغموض والاسرار ، ايها السحرة الوجوديون  
 الزائفون ، يا اقاحا سيراليا مشتغلا  
 فوق قبر ، ايها المتاوربون (٧)  
 يا جنشا تتعبد بكل بدعة جديدة  
 لستم الا ديدانا شاحبة تفتدى  
 على الجبن الراسمالى ! ترى ما الذى قدمتموه  
 لمملكة الالام ؟  
 ما الذى قدمتموه لهذا الكائن البشرى المظلم ؟  
 وللكرامة الموكولة بالارجل ؟  
 وللراس المفروس  
 فى الوحل الحمىء ؟ ولجوهر  
 تلك الحيوانات الموطوءة بالاقدام ؟

#### ٢٦ - الى الجميع ( قطعة )

##### ( من « التشيد الكبير » )

الى الجميع ، الى الجميع  
 الى كل هؤلاء الذين لا يعرفهم ... الى كل أولئك  
 الذين لم يسمعوا باسمى قط ، الى الذين يعيشون  
 على ضفاف انهارنا الطويلة  
 وعلى سفوح البراكين ، وفى ظل النحاس الملتهب  
 الى الصيادين والفلاحين

( ٥ ) نسبة الى « اندريه جيسد » الاديب الفرنسى المعروف ( ١٨٦٩ - ١٩٥١ ) .

( ٦ ) نسبة الى راينر ماريا ريلكه الشاعر النمساوى ( ١٨٧٥ - ١٩٢٦ ) .

( ٧ ) صيغة تحقير لصنمى الثقافة الاوربية .

الى الهنود الزرق المقيمين  
على شواطئ البحيرات المتألقة كالزجاج  
الى الاسكافى الذى يتسائل الآن  
وهو يخطط الجلد بايد قديمة  
اليك أنت الذى كنت تنتظرنى دون أن تعرف  
اليكم جميعا اتسمى ، وبكم اعترف ، ولكم اغنى ..

### ٢٧ - قمم ماكتشو بكشيو ( قطعة )

( من « النشيد الكبير » )

اخى ، تعال اصعد معى لهذه القمم  
حتى ترى ميلادك الجديد  
واعطنى يدك من قرارة الالم  
الالم المقسوم بين آلاف العبيد  
هناك لن تعود مرة أخرى لاعماق الكهوف  
ولا لهذا الزمن الذى دفنت فيه بالحياة  
ولن يعود الصوت منك يا بسا كالحطب المشقوق  
لا ... لن تعود للذين سعلوا عينيك ...  
انظر الى أيها الفلاح والنساج والراعى الصموت  
ويا مروض الثيائل البرية  
يا أيها البناء يامن يعتلى دعامتا (٨) تفقر فاها تحتها المنية  
يا أيها السقاء يامن تشرب الدموع فى جبالنا الاندية (٩)  
يا أيها الصائغ ذو الاصابع المطروقة  
يا أيها المزارع الراجف من مخافة وأنت تلقى بالبذور  
يا أيها الخزاف يامن دمه مختلط بطينه  
هيا جميعا فاسكبوا آلامكم  
فى كوب هذا المولد الجديد  
هيا أرونى تلكم الدماء خضبت أجسادكم  
وما عليها من أخاديد لآثار السياط  
نعم ، وقولوا لى هنا ضربت  
- لأن تلك حلقة قد صفتها لم تزل الرضا من سيدى  
- لأن أرضا كان مولاي يرجى الربيع من خيراتها  
لم يستطع جهدى أن يخرج منها ما يريد من غلال  
- والمنجم الذى عملت فيه لم يدر ما قد حسبوه من ذهب  
هيا أرونى الحجر الذى ربطتم اليه

( ٨ ) يقصد الخشب الذى يعتليه البنايون ( وهو ما يسمى فى الدارجة « السقالة » ) وهى كلمة من اصل أوروبى ،  
بينما الكلمة الاسبانية التى تدل عليه andamio هى تعريف للفظ العربى « الدعام » .

( ٩ ) يقصد جبال الانديز Andes .

حتى يطيحوا بكم من حائق  
والخشب الذى صلبتم عليه !  
واستقدحوا النار بأزناد عليها صدأ السنين  
وأشعلوا تلك القناديل العتيقة  
وأبرزوا تلك السياط قد غدت حافرة جلودكم عبر القرون  
وصفحات هذه القؤوس غطتها دماؤكم  
ها انذا آت لكى انطلق عن السنة لكم ممزقة  
هيا اجمعوا صفوفكم فى ساحة الارض العريضة  
ضموا هنا شفاهكم تلك الشفاة الصامتات الداميات  
وحدثنى الآن عن عذابكم طوال هذى الليلة الطويلة  
فلست الا واحدا منكم ... انا سجين مالمقيتم من تكال  
قصوا على كل شيء: قيذا بقيد  
وحلقة حلقة ... وخطوة خطوة  
ولتسحذوا من المدى ماقد خفظتم فى خفاء  
ثم اغرسوها فى حشائى ... او اودعوها فى يدي  
حتى تعود موكبا من البروق الراجفات  
او جدولا من النور الجائعات اطلقت من سجنها  
واخلدوا معى الى البكاء ...  
ثم امتحننى الصمت والماء وشيئا من أمل  
ولتهبونى منكم الكفاح والحديد  
وقورة البركان  
والصقوا أجسادكم بى  
حتى تعود كتلة من معدن قد ضم بينها بجاذب من مغنطيس  
ثم هلموا لعروقى وقمى  
وبشروا بكلماتى ودمى ! ...

## ٢٨ - أغنية الى الوردة

( من الجزء الاول من ديوان « أغان بدائية » )

الى الوردة	وانك لست منى
الى هذه الوردة	ايتها الوردة
الى الوردة الناضجة	ولا انا منك
الرشيقة المتفتحة	واننى امضى
الى مافى قطيقتها من عمق	فى مسالك الدنيا
الى نهدها الاحمر المتفجر ...	بغير أن انظر اليك
ما أكثر ماظنوا	واننى لم أهدأ
اننى قد تخليت عنك	الا بالانسان
- نعم ...	وأزمته .
لقد ظنوا ذلك -	... لا ، ليس ذلك حقا
واننى لا اتفنى بك	ياوردي ...

# آفاق المعرفة

## الشعر الياباني الحديث

بقلم: د. وليد الدين \*

ترجمة الدكتور: صفاء الشاطر

الذين لم يهتم الشعراء كثيراً سواء بوجودهم أو بنشاطهم أو رحيلهم . ورغم أن دوره المباشر في حركة التجديد كان ضئيلاً ، إلا أنه التزم عام ١٨٦٨ بأن يبعث روح عصر جديد ، وأن يقضى على الجهل التقليدي ، وأن يشجع طلب العلم في أنحاء العالم . ولم يلبث الشعراء أن سموا أنفسهم بفخر واعتزاز « وچال ميچاي » بمعنى أنهم ينتمون إلى الجيل الجديد المستنير .

إن عام ١٨٦٨ له أهميته أيضاً في تاريخ

عادة ما يرجع تاريخ الشعر الياباني الحديث ، كأي شيء حديث في اليابان ، إلى عام ١٨٦٨ حين أصبح الامبراطور ميچاي Meiji سلطة مطلقة في حكم البلاد . إلا أن هذا الحدث السياسي لم يكن له تأثير مباشر على الشعر أو على الأدب عامة ، إذ مضت أعوام طويلة قبل أن يظهر أي كتاب ذو أهمية أو قصيدة تتفنى بأيجاد هذا الحكم الجديد . ولكن يمكن القول بأن دور الامبراطور الجديد كان واضحاً على خلاف من سبقه من الحكام

الدكتور دونالد كين Donald Keene هو استاذ الدراسات اليابانية بجامعة كولومبيا بالولايات المتحدة . ولقد أمضى منذ ما عشرين في اليابان دارساً أدبها ومسرحها ، وله دراسات متعددة في هذا السبيل .

قصيدته « (The Hoary Seafarer) » بدلاً  
من « (The Ancient Mariner) » « اى  
استعمل كلمات انجلوساكسونية » .

أما موضوعات الشعر فقد كانت أيضاً  
محددة بدقة متناهية . مثلاً هناك خمسة  
وعشرون نوعاً من الأزهار كان يسمح بأن يرد  
ذكرها في قصيدة تانكا ، زهر الكريز ، زهر  
البرقوق ، زهر الوستريا Wisteria والأزاليا  
Azalea وغيرها ، وكان ثمة أنواع أخرى قد  
يأتي ذكرها في الشعر ، إلا أن الشاعر في هذه  
الحالة كان يعد مقرباً أو ثورياً . وكانت دواوين  
الشعر الرئيسية تحفظ عن ظهر قلب . وكان  
أغلب النقد - الذى يرجع في معظمه الى القرن  
الثالث عشر - احكاماً عامة يتبعها الشاعر في  
نظمه ، أكثر منها تفسيراً أو تحليلاً أو شرحاً ،  
كان الشاعر يشجع على الابتكار في التفكير بينما  
هو مقيد بلغة القرن العاشر ، فكان ذلك يعنى في  
الواقع أن ابتكاره سيكون محصوراً في نطاق  
ضيق . كان هدف الشعراء لقرون طويلة هو  
اتقان الأسلوب الكلاسيكى واستلهام شعر  
الماضى . وقد يستطيع الدارس الخبير أن  
يتبين تيارات مختلفة حتى في وسط هذا الركوند  
الظاهرى بعض العصور قد تميز بكثرة استخدام  
الاسماء في الشعر ، أو قد تشجع الاستعارات  
والكتابات في شعر الغزل دون غيره من أنواع  
الشعر ، ولكن لم يكن هناك شاعر واحد يحترم  
نفسه يمكنه أن يقول في عام ١٨٥٠ « لقد  
تمتعت بالتدخين في هدوء » رغم أن الناس  
تدخن منذ مائتى عام . هذا هو السبب في أن  
اعلان كوتوميتشى الذى سبق ذكره كان غاية  
في الأهمية في حينه . ولكي يوفق الشعراء بين  
إيمانهم بضرورة استخدام أسلوب عصرى في  
التعبير والتفكير وبين المحافظة على لغة وروح  
شعر كوكينشو Kokinshu القديم لجأوا الى  
الكتابة عن موضوعات لم تغير كثيراً منذ  
تسعمائة عام . فمثلاً هذه القصيدة النبالية

الشعر اليابانى لسبب آخر . ففى هذا العام  
توفى شاعران كانت أعمالهما - رغم انها كانت  
قصائد تانكا الكلاسيكية - توحى بإمكانية  
الوصول في النهاية الى مخرج من ذلك الجمود  
الذى كان يتصف به الشعر اليابانى . الأول  
هو او كوما كوتوميتشى Okuma Kotomichi  
الذى اظهر في كتابه عن « النقد الشعرى  
Hitoragochi » عام ١٨٥٧ نفمة جديدة  
حين قال :

« ان شعراء الماضى هم اساتذتى ، ولكنهم  
لبسوا أنا . انى وليد عصرى لا وليد الماضى .  
فاذا سرت وراء شعراء الماضى دون تمييز فان  
على أن انسى كيانى المتواضع . حينئذ قد  
تبدو قصائدى مؤثرة ، ولكن قوتها ستكون  
سطحية تماماً مثل التجار في ملابس الامراء .  
ان فى سكون مجرد خدعة مثل تمثيل  
كابوكى Kabuki » .

ورغم اصرار كوتوميتشى على أن  
الشعر لا بد وأن يكون انعكاساً لعصره إلا أن  
أعماله نادراً ما كانت ثورية ، فقد كان من  
الصعب تمييزها من ناحية الأسلوب والتركيب  
عن قصائد كوكينشو Kokinshu الذى سبقه  
بتسعمائة عام . ان من المستحيل أن نتصور  
شاعراً انجليزياً عام ١٨٥٠ يمكنه أن يكتب  
قصائد يظن أنها سابقة لعصر تشوسر Chaucer  
دون أن يكون هذا الشاعر قد فعل هذا  
بقصد التزوير ، أما في اليابان فكان الأمر جد  
مختلف . كانت لغة التانكا في القرن التاسع  
عشر ، باستثناء القليل منها ، هى اللغة القديمة  
المستعملة منذ ألف عام مضى . واعتبرت  
الكلمات التى ليست من اشتقاق إبانى صميم  
منبوذة تماماً . ويمكن تخيل ذلك اذا تصورت  
أن الشعراء الانجليز في القرنين الثامن والتاسع  
عشر كان عليهم أن يستعملوا الكلمات التى  
ترجع أصولها الى الانجلو ساكسون فقط ، كما  
لو أن كوليريدج Coleridge مثلاً كتب اسم

**وقصائد التانكا** هذه تفتقد مزاجا الشكل التقليدي لتانكا ، بل تنقصها الإناقة ، والنفعة والتعمق والموسيقى وما الى ذلك . الا انها تشير بطريقة او باخرى الى امكانية التعبير شعراً عن مباحج ( او مآسى ) الحياة العادية وعن مباحج التفكير ، وانغماس الشاعر في النشاط السياسي ، وهذه اشياء طالما اهملت . وعلى اية حال فان قصائد التانكا التي كتبها تاتشيبانا Tachibana نادراً ما تعرضت لتلك القضايا الكبيرة . لذا اصبح من مهمة الشاعر الياباني الحديث خاصة ان يكتشفها .

قبل عام ١٨٦٨ كان امام الشعراء اليابانيين الذين صدقوا عن كتابة تانكا طريقان: **الاول هو كتابة هايكو** Haiku وهو نوع من الشعر كان اصلاً أكثر مرونة من التانكا التقليدية وخاصة من حيث استخدام مفردات اللغة الا انه مع الزمن اتخذ تعبيرات مطروقة ولغة عتيقة . في عام ١٨٦٨ كان معين الشعراء قد نضب من حيث كتابة شعر هايكو ، كان الشعر الصيني أكثر ازدهاراً من الشعر الياباني ، بل كان هناك تقليد يعود لآلاف عام وهو ان يكتب شعراء يابانيون شعرهم باللغة الصينية ، وقد وصل هذا الشعر الى قمته في اوائل القرن التاسع عشر ، فالشعراء الذين كانوا يشعرون بأن افكارهم اكبر من ان تحتويها قصيدة تانكا التي تتكون من واحد وثلاثين مقطعاً ، اوقصيدة هايكو الاصغر التي تتكون من سبعة عشر مقطعاً ، هؤلاء الشعراء اعجبوا بما في القصيدة الصينية من انسياب قد يمتد الى ثلاثين سطراً او اكثر . وهذا معناه ، بطبيعة الحال ، ان يكتب الشاعر الياباني بلغة تختلف عن اليابانية مثل اختلاف اللغة اللاتينية عن الانجليزية . وكما ان بعض الشعراء الانجليز في الماضي كانوا يفضلون الكتابة باللاتينية في بعض الاحيان ، ليس فقط في مجال الذكري ، ولكن في الامور الشخصية ايضاً ، كذلك وجد اليابانيون ان التعبير باللغة الصينية عن بعض الاشياء اسهل بكثير من التعبير عنها باللغة

كان يمكن كتابتها عبر القرون السابقة كما يمكن ان تكون ايضاً وليدة هذا العصر :

**الشذى فقط  
كنت اظنه منتشراً في الهواء  
ولكن منذ الصباح  
شجرة البرقوق  
قد أرسلت الى براعمها**

وفي الواقع ، كان هذا الركوند النسبي في الحياة اليابانية الذي يتمثل في استمتاع الشخص بالطبيعة في حديثه الخاصة ذا مساهمة فعالة في الحفاظ على تقاليد الشعر القديمة .

اما الشاعر الآخر الذي توفي عام ١٨٦٨ فهو **تاتشيبانا اكيمي** Tachibana Akimi ، وهو شخصية ملغية للنظر . فقد كان له نشاط في نطاق الحركات الوطنية التي ادت الى اعادة السلطة للعائلة المالكة . وكان شعره اكثر تعبيراً عن نشاطه من شعر كوتوميتشي Kotomichi . وعلى سبيل المثال كتب **تاتشيبانا** Tachibana سلسلة من خمسين قصيدة تانكا Tanka تدور كلها حول موضوع « مباحج الوحدة » :

**« انه لن السرور ، ونادراً ما يحدث ، ان  
تتقدي سمكاً ، ويصبح اولادى فرحين ، يم !  
يم ، وبنتلوهو في لهفة » .**

او :

**« انه ان السرور ان اصادف في كتاب ما ،  
شخصية تشبهني تماما » .**

او :

**« انه لن السرور ، ان اجد في هذه الايام  
التي يبدو فيها الإعجاب بكل ما هو اجنبي  
شخصاً لم ينس قط امبراطوريتنا » .**

### انا وحدي ساعة الشفق أتخلف

وفي بعض الاحيان يكون الاقتباس اكثر حرية ، وذلك باستخدام الصور والتركيب اليابانية المشابهة مثلما حدث في قصيدة «آخر ورد الصيف (The last rose of Summer)»:

آلاف الحشائش في الحديقة  
وأصوات الحشرات أيضاً !  
جفت  
وأصبحت مهجورة .  
آه ، زهور الكرايزانتوم البيضاء ،  
آه ، زهور الكرايزانتوم البيضاء ،  
وحدها ، بعد الزهور الاخرى ،  
أينعت .

فالوردة ، وهي زهرة ليس لها اي مفزى شعري بالنسبة لليابانيين ، قد تحولت هنا الى زهرة كرايزانتوم، وبدلاً مما كتبه مور Moore من أن « كل صاحباتها الجميلات ذبلن وانتهين » وهو استخدام تشخيصي لا يalfه اليابانيون ، نقرا عن « آلاف الحشائش » وعن « أصوات الحشرات » في الحديقة .

في عام ١٨٨٢ ظهرت اول مجموعة من الشعر الحديث وهي « مختارات » من قصائد حديثة الاسلوب Selection of Poems in the New Style .

كانت . هذه المجموعة اربع عشرة قصيدة مترجمة . من الشعر الاجليزي والأمريكي ، بالاضافه . ر قصيدة فرنسية مأخوذة عن ترجمة انجليزية وخمس . قصائد كتبها من قاموا بجمع هذه المختارات . وضمن المتصائد

اليابانية . لم تكن اللغة الصينية ، بالنسبة لهم لغة بلد اجنبي بل اعتبروها لغة التراث الياباني القديم ، فكان تأثير الصين على كل فروع الادب الياباني تقريباً واضحاً قبل عام ١٨٦٨ ، ولكن مالبث ان فاقه التأثير الغربى تدريجياً .

ان الادب الياباني الحديث ، في الواقع ، يتميز خاصة بتأثره بالغرب . وسواء قبل اليابانيون هذا أو لم يقبلوه ، فانه من المستحيل تجاهل هذا التأثير الغربى ، وكانت اول خطوة نحو التأثر بالغرب هي ، بلا شك ، التقليد او المحاكاة . ومن الصعب ان نرى وسيلة اخرى غير الترجمة أو التقليد كان يستطيع بها اليابانيون ان يحدثوا ثورة في ادبهم . ولكن من المدهش حقاً ان نرى كيف استطاع هؤلاء الشعراء الاحتفاظ بالتقاليد القديمة حتى في ثانيا الترجمة ، فقد حافظ الشعراء اليابانيون على شكل القصيدة التى تستخدم الابيات ذات الخمسة مقاطع وذات السبعة مقاطع استخداماً تبادلياً ، وهو تقليد يرجع على الأقل الى القرن السابع وساد لعدة قرون . ويتضح هذا الشكل الشعرى بالذات في التراجم اليابانية عن الشعر الانجليزى ، وهو يبدو في ترجمة ياتاب ريوكينشى Yatabe Ryokinchi (١٨٥٢ - ١٨٩٩) لقصيدة « مرثية في فناء كنيسة قروية (Elegy in a Country Churchyard)

### الجبال مكسوة بالغمام

وبينما تدق أجراس المساء

النيران في الحقول

تسبح رويداً

عائدة الى حظائرها

والعناثر أيضاً

منهك

يرحل اخيراً ؛



اذ قد يتأثر بعض كبار الشعراء بالأسلوب الجديد الذي يتضح في هذه المجموعة ويعملون على اظهار مواهب اكبر وينظمون شعراً يذيب قلوب الرجال او يشير دموع الآلهة والشياطين».

وكما تنبأ لها هذا الكاتب لاقت هذه المجموعة من مختارات الشعر نقداً شديداً . كان له بعض ما يبرره . ولنا ان نتساءل فقط عن مدى فهمهم لمبادئ الشعر الغربي الذي اظهره توياما تشوزان Toyama Chuzan (١٨٤٨ - ١٩٠٠) مؤلف قصيدة « حول مبادئ علم الاجتماع » . وتبدأ هذه القصيدة بهذه الأسطر :

**الشمس والقمر في السموات**

**وحتى النجوم التي تكاد لا ترى**

**كلها تتحرك بقوة تسمى الجاذبية .**

هذه القصيدة لا يمكن ان تكون تقليداً لأي قصيدة انجليزية ، اذ انها لا تعدو ان تكون مجرد جمع بين المعرفة الجديدة (وخاصة ما جاء في كتابات هربرت سبنسر Herbert Spencer ) وبين أشكال الشعر الجديدة . وقد كتب احد الأشخاص جغرافية العالم كسه بالشعر الحديث ، وكان النقد الموجه الى كتاب مختارات من قصائد حديثة الأسلوب بسبب عدم كفاءته الشعرية يقل عن النقد الموجه اليه بسبب تعمد المؤلفين الخلط بين الكلمات الرقيقة والكلمات القظة ، من بينها على سبيل المثال استعمال التعبيرات الصينية الأصل في نص ياباني . ورغم كل الانتقادات الا ان هذه المختارات كان لها تأثير واضح .

وقد اتخذ عنوان هذه المجموعة وهو « قصائد حديثة الأسلوب » شعاراً للشعر الحديث ، وتتابع ظهور دواوين من هذا الشعر في الأعوام التالية .

ومن الواضح ان الشعر الحديث لم

الانجليزية التي ترجمت قصيدة « هجوم كتبة المشاة The Charge of the light Brigade » وقصيدة « مرثية في فناء كنيسة قروية Elegy in a Country Churchyard » و« كن او لا تكن To be or not to be » بالإضافة الى ترجمتين لقصيدة « ترانيم الحياة Psalms of Life » التي كتبها **لونجفيللو** Longfellow وكان المترجمون من دارسى الانجليزية الذين استهوهم الشعر ، ولذا كانت ترجماتهم كالمعهد بتراجم الأكاديميين ، تنقصها الأصالة الشعرية . اما القصائد التي كتبها من قاموا بجمع هذه المختارات فقد كانت محاكاة لبعض القصائد الغربية مما جاء بنتائج غريبة في الغرابة ، كما حدث في محاولة **ياتاب ريوكيتشي** Yatabe Ryokichi كتابة شعر ياباني مقفى :

**كل شيء في الربيع يخطب ،**

**والنسيم الدافئ حقيقة ، يهب .**

**والكرز والبرقوق الزدهر ،**

**فيه متعة رائعة للنظر .**

**وبلبل البرارى في علاه ،**

**يفنى مطلقاً في سماء .**

وقد كتب احد المشرفين على جمع هذه المختارات في مقدمة الكتاب ما يلي :

« نحن راغبون عن هذه المجموعة من الشعر ، ولكن فيما يبدو ، سيقضيها عامة الشعب باحتقار لاعتبارها غريبة جداً وغير منسقة . ان الخير والنشر ، على أية حال ، لا يدومان . كما ان القيم تختلف باختلاف العصر ومع معتقدات الأجيال المختلفة . فحتى اذا لم تلق قصائدنا استجابة من الشعب الاّن فلربما يرتقى جيل المستقبل من شعراء اليابان الى مصاف **هومر** و**شكسبير** Shakespeare .

ولو كان ذلك « مبادئ علم الاجتماع » . وجاء التحرر من الموضوعات التقليدية مغالياً في بعض الأحيان ، غير أن الشعراء اكتشفوا بعد ذلك أن بعض هذه الموضوعات القديمة البالية لا تزال لها أهميتها ، ولكن لم يعد في الإمكان قصر الشعر الياباني على ما هو « شعري » محض .

وأخيراً : أن لغة الشعر الياباني قد اتسعت اتساعاً هائلاً ولو أنها لم تتسع بالقدر الذي كان يتوقعه لها أوائل المجددين . وقد كتب كومورا كوتسوزان Komura Kutsuzan وهو أحد من قاموا بجمع مختارات الشعر التي أشرنا إليها سابقاً .. كتب يقول :

« بعض الأشخاص غير المستعيرين لا يدركون تماماً كيف تسير الحضارة ، ويؤكدون أن من الخطأ استخدام كلمات ليست تقليدية في الشعر . وتؤدي الممارسة غالباً إلى نتائج مؤسفة . مثلاً بينما كنا نتكلم في الماضي عن جندي يحمل القوس والسهم ، نجده الآن يحمل بندقية . ولذا فلا مانع من ذكر بندقية الجندي . وحينما يصير النقاد على ضرورة الإشارة إلى القوس والسهم ، ألا يؤدي ذلك إلى نتائج مؤسفة ؟ انهم مخطئون إذ أنهم لم يدركوا بعد أن البندقية ، دخلت في مفردات اللغة اليابانية » .

هذا المنطق سليم ، ولكن لسوء حظ كومورا كوتسوزان مالبت البندقية أن استبدلت بآلة أخرى يابانية الصنع ، ورغم تحذيراته ، لم تحل كلمة البندقية محل القوس والسهم . وقد أعطى كومورا كوتسوزان مثلاً لنظرياته في الشعر في قصيدته « نشيد إلى الحرية Ode to Liberty » التي ترجم سانسوم Sansom جزءاً منها :

بالحرية ، آه للحرية ، للحرية آوه

يكتسب شعبية بسبب جماله الذي لا يفاهى ولكنها كانت بمثابة رد فعل ثائر ضد النظرة الجامدة التي كانت تحيط بمفهوم الشعر عند اليابانيين . وقد سخر تاشيبانا أكيمي Tachibana Akemi في مقاله عن الشعر القديم إذ يقول :

« في أوائل الربيع تكتب عن شمس الصباح وشارفتها الطيفية وعن الغيوم المنتشرة ، وفي نهاية العام نقول أن « أمواج السنين تزحف نحو الشاطئ » ، ونحن في انتظار الربيع » . بالنسبة للأزهار هناك « نعمة الأمطار » وبالنسبة للثلج هناك أسف على زوال آثار أقدام ، أن لغة الشعر أصبحت لا تعنى غير هذه العبارات . وإن مائة في المائة من الشعراء ، خلال هذه السنة والسنتين السابقتين ، لم يفعلوا إلا نسج هذه الألفاظ القديمة مع بعضها . يا للأسف ! » .

وحيث أن تاشيبانا أكيمي نفسه لم يكن يعرف شيئاً عن الشعر الغربي ، لذا فهو لم يستطع أن يجد وسيلة تخرجه من هذا المأزق سوى قصائده البسيطة عن الحياة اليومية . وعلى أية حال أصبح من الواضح بعد ظهور تراجم الشعر الغربي أن للشعر مجالات أوسع بكثير مما كان يظنه أي فرد من قبل .

أولاً : يمكن أن تكون القصيدة أطول بكثير مما كانت عليه من قبل وأن تتخذ أشكالاً عديدة . وفي الواقع كانت القصائد الطويلة منتشرة في اليابان في القرن الثامن حتى أن بعض الشعراء الجدد قد برروا كتابة القصائد الطويلة على أنها تقليد ياباني قديم ، ولكن الاتجاه إلى إطالة القصائد ، وخاصة تلك التي تتناول موضوعات معاصرة ، جاء مباشرة من الغرب .

ثانياً : التجديد الكلي في الموضوعات : فقد دما تنوع موضوعات الشعر في الغرب إلى أن ظن بعض شعراء اليابان المحدثين أن أي موضوع يمكن أن يكون صالحاً للمعالجة الشعرية حتى

اذن ادرس لغة الماضي الميتة واضيع وقتى فى  
الانطاب ؟ » .

ورغم ان اوادا تاتيكى Owada Tateki مؤلف هذا الكتاب كان متعاطفاً مع وجهة النظر هذه الا أنه كان يشعر بأن هناك الكثير الذى لا بد ان نتعلمه من الماضى . ولقد نصح اوادا باستخدام اللغة اليابانية الحديثة غير انه اشار الى صعوبة وضع مستوى موحد للغة التى كانت مستعملة فى عصر ميچاى . ففى عام ١٨٩٣ لم تكن هناك لغة حديثة واحدة ، وكان تدوين اللغة المنطوقة تقليداً جديداً جداً حتى شك البعض فى طريقة تدوين بعض عبارات الحديث . كما كانوا لا يفرقون بين المفردات الشائعة وبين ما ينتمى الى لهجة محلية ، ولهذا شعر اوادا بأنه لا مفر من وجود بعض التصنع artificiality . وبالإضافة الى هذا نصح اوادا بضرورة التزام التوسط فى التعبير بمعنى تجنب كل التعبيرات الشاذة التى تهدف فقط الى خلق الاحساس بالغربة . لقد ذكر - على سبيل المثال - بيان محاكاة التعبيرات الغربية مثل « يرقص القمر » او « تصفق الجبال » قد تثير الدهشة ولكنها لا تسر .

وعلى اية حال ، كان اوادا عموماً متفاناً  
ازاء مستقبل الشعر اليابانى اذ قال :

« ان جواً جديداً على وشك ان يغزو عالمنا الأدبى . انه يبحث الآن عن شقوق تسمح له بالدخول . شهيق ! شهيق ! ان الشعر اليابانى يتمتع بجمال فريد غريب . ومن الخطأ ان تتخطى كلية عن تقاليدنا وتقتبس تقاليدهم ، اما اذا أضفنا تقاليدهم الى تقاليدنا فسوف نوسع مجالتنا الأدبية . ان القصيدة الطويلة لاشك فى ذلكهى مفخرة آدابهم الخاصة ، ، ولهذا يجب ان نزرعها فى حديقتنا ، نرعاها ونروها ، ونجعل زهور الشرق تزدهر على شجرة الغرب هذه . ان بوتشاي Po chi-i اليابانى قد اتم

يا حرية ، كلانا منكب حتى القيامة .  
ومن سيفصلنا ؟ غير ان فى هذا العالم  
سحباً تحجب القمر ورياحاً تقتل  
البراعم . فالإنسان لا يسيطر على قدره .  
انها قصة طويلة  
ولكن ذات مرة  
كان هنالك رجال يرغبون  
فى اعطاء الشعب حريةته  
ويقيمون حكومة جمهورية  
وبهذا الهدف ...

وفى عام ١٨٨٥ نشر يوسا هانجيتسو Yuasa Hangetsu ديوان شعر بعنوان « اثنا عشر قرصاً من الحجر » وهذا هو أول ديوان يصدره شاعر واحد ، ويحتوى هذا الديوان على سلسلة من القصائد المستوحاة من التوراة منظومة فى الشكل التقليدى للشعر اليابانى القديم ( ابيات تبادلية من خمسة مقاطع وسبعة مقاطع ) . أما اللغة فهى مشبعة بأساليب الماضى والكلمات الانيقة القديمة . غير ان ذكر ارض كتعان وحوائط اريحا يشير الى ان حركة التنوير قد بدأت . ان ترجمة الانجيل New Testament التى تمت عام ١٨٧٩ تعتبر اكبر اثر ثقافى فى اوائل عصر ميچاى Meiji . فهذه الفترة كانت من اعظم فترات المسيحية فى اليابان اذ تحول عدد كبير من الناس الى ديانة الغرب ، مصدر الثقافة الجديدة . وقد قرأ المؤمنون بالمسيحية ومن لا يؤمنون بها الانجيل وأنشدوا الترانيم . وكان للترانيم اثر واضح فى تطور الشعر الجديد .

وفى عام ١٨٩٣ ظهر أول كتاب فى نقد الشعر الجديد ، وقد بدأ الكتاب بهذه الملاحظات :

« يقول الناس لى دائماً انا اعيش فى يابان ميچاى ، واستعمل لغة يابان ميچاى . فلماذا

عمله منذ وقت طويل وينام الآن تحت الثرى .  
متى سيأتى الوقت الذى يكتب فيه ميلتون  
يابانى الفردوس المفقود  
Paradise Lost  
على معهد اشيشاما Ishiyama « ٢ » .

لم يظهر أى ميلتون يابانى حتى من النوع  
الصامت المغمور، ولكن الشعر الفنائى التقليدى  
اتخذ اشكالا متنوعة واكثر تحراً ومستوحاة  
من الغرب . وكان من شأن ذلك ان ظهر بعد  
فترة وجيزة عدد من الشعراء اليابانيين لآباس  
به ممن يمكن مقارنتهم بشعراء الغرب أمثال  
وردزورث Wordsworth وشيللى Shelley  
بل وحتى الشاعر الفرنسى فيرلين Verlaino .  
وقد سادت القصيدة الغنائية بمعناها  
الصارم لمدة ثلاثين عاما او ما يزيد وعرفها  
الجميع ، حتى أطفال المدارس كانوا يحفظونها  
فى الاطار الموسيقى الذى اضيف اليها  
فيما بعد . وبما ان اللغة اليابانية لا تستطيع  
- مثل اللغة الانجليزية - الاعتماد على القافية  
او على إيقاع منطوق للتمييز بين الشعر والنثر  
لذا كان من الصعب نظم قصيدة مطولة . وعلى  
هذا ظل النجاح الأعظم لكتابة القصائد القصيرة  
حتى بعد اهمال التاكابى بسبب قصرها الشديد .

فى عام ١٨٩٧ نشر شيموزاكى توسون  
Shimozaki Toson ( ١٨٤٣ - ١٨٧٢ ) اول  
ديوان له من الشعر اليابانى بعنوان نبشبات  
Seedlings ( Wakma-shi ) ولا يزال  
هذا الديوان يقرأ حتى الآن، ويحتوى على احدى  
وخمسين قصيدة تصف حب الشاعر ايام  
شبابه بطريقة رومانسية واضحة اسرت  
عواطف قرائه . وقد وصف توسون بعد عدة  
سنوات مشاعره حين نشر هذا الديوان قائلا :

« ان هذا جديدا للشعر قد ظهر اخيرا .  
انه اشبه بقدم فجر جميل . لقد صاح بعض  
الشعراء بكلماتهم مثل انبياء الماضى ، بينما  
صاح البعض الآخر بأفكارهم مثل شعراء الغرب .  
كانوا جميعا سكارى بنشوة الفوز ، وبأصواتهم

الجديدة وباحساسهم بالخيال . لقد استيقظ  
خيالهم الشاب من نوم طويل ، وارتدى لفة  
العامة . واتخذت التقاليد مرة اخرى الوانا  
جديدة . وسلط ضوء ساطع على حياتها  
وموتها ، فاضاء عظمة الماضى واضمحلاله .  
ان معظم المجموعة من الشعراء كانوا مجرد  
شباب ساذج . كان فنههم ينقصه التضج  
والكمال ولكنه كان يخلو من الرياء والتصنع  
فقد تدفق شبابهم من بين شفاههم وسالت  
دموعهم على خدودهم . ولا بد ان نذكر ان  
عواطفهم الغياضة الحية قد جعلت الكثير من  
الرجال ينسون كل شىء عدا نومهم وطعامهم .  
ولنذكر أيضا ان احساسهم بالراء والالام الذى  
عانوه قريبا قد ادى بالكثير من الشباب الى  
الجنون . انا ايضا - بغض النظر عن كفاءتى -  
قد اضفت صوتى الى اصوات هؤلاء الشعراء  
الجدد » .

وفى عامى ١٨٩٩ و ١٩٠١ نشر توسون  
ديوانين آخرين من الشعر وذلك قبل ان يتحول  
الى كتابة القصة . وقد ظهرت اشهر قصائده  
وهى « بجوار قلعة كومورو القديمة  
Old Castle of Komoro » عام ١٩٠٠، وكان  
معظم اليابانيين يحفظون سطورها الاولى :

بجوار قلعة كومورو القديمة  
وتحت السحب البيضاء، متجول ينتخب،  
لم ينبت بعد السندس الاخضر  
والحشائش لم تنشر بساطها !  
والسحب الفضية التى تكسو التلال  
تذيب الشمس ، والثلج ينهمر .

ويتضمن ولاء توسون للغرب محاكاته لشعر  
شكسبير والقصيدة شيللى انشودة الى الريح  
الغربية Ode to the West Wind . وقد  
اتجه شعراء آخرون الى كيتس Keats وبراوننج  
Browning . وقد كتب سوسوكيدا كيوكين  
Susukida Kyukin ( ١٨٧٧ - ١٩٤٥ )

واحد ، وإنما يتعداه الى البيت الذي يليه (Enjambment) وكان هذان تقاليد الشعر الياباني أيضاً ولكنه اهتم لفترة ما تمثيلاً مع قوانين الشعر الصيني .

ان اقوى تأثير غربي على الشعر الياباني بدأ عام ١٩٠٥ بترجمة ايسدا بن Ueda Bin (١٨٧٤ - ١٩١٦) للشعراء الفرنسيين الرمزيين والبارنسيان Parnassian وكان لتفسير « ايدا » لوظيفة الشعر الرمزي على أساس نظريات فيجي ليكوك Vigie - Lecocq أكبر الأثر على الشعر الياباني الذي كتب بعد ذلك . وقد قدم « ايدا » لليابانيين أعمال بودلير Baudelaire ، مالارميه Mallarme وفيرلين Verlaine واصبح لهؤلاء الشعراء مكانة مفضلة لدى المكثريين اليابانيين . وهذا النجاح الذي حققه شعراء الرمزية الفرنسيون في اليابان لم يكن بالغريب نظراً للنجاح العالمي لهذه الحركة ، ولكن بما ان هذا النوع من الشعر قد محى تقريباً كل تأثير غربي آخر فهذا يشير بالتأكيد الى وجود توافق خاص بينه وبين الشعر الياباني عامة . وقد كتب « ايدا » في مقدمة طبعة ١٩٠٥ التي اسماعها « صوت المد Sound of the Tide » يقول :

« ان وظيفة الرموز هي المساعدة على خلق حالة عاطفية لدى القارئ شبيهة بتلك التي في عقل الشاعر ، ولا تحاول بالضرورة توصيل نفس الفكرة لجميع الأشخاص . فالقارئ الذي يتمتع بالشعر الرمزي يمكنه اذن ، حسب ذوقه الخاص ، ان يشعر بالجمال الذي لا يوصف والذي لم يصفه الشاعر نفسه بوضوح . ان تفسير قصيدة ما قد يختلف من شخص الى آخر ، فالهم هو اثارة حالة عاطفية مشابهة » .

هذه الآراء قد اقتبست من الغرب ، كما

قصيدة واحدة وهي « آه لو كنت في ياماتو » بعد ان حل أكتوبر وبعد هذه البداية الواضحة التقليدية واصلت سوسوكيدا قصيدته بكل جدية :

لاتبعث طريقاً عبر غابة كامينابي Kaminabi  
حيث الأشجار الجرداء الى ايكاروجا Ikaruga  
فجراً والندى على شعري - حيث الحشائش الطويلة تنداح خلال حقل هيجاري Hegari  
المنبسّط ، كالبحر الذهبي ، ويهت لون النوافذ الورقية المظربة ، وتذوب الشمس ؛ وأحرق في شغل بين الأعمدة الخشبية ، في النقوش الذهبية المتقادمة ، وفي القيثارة الكورية العتيقة ، وأواني الفخار الرمادية الباهتة ، وصور الحائط الذهبية والفضية .

ولولا تأثير براوننج Browning لما فكر سوسوكيدا في هذه الرحلة العاطفية الى ياماتو Yamato . ولكنه حين وجد طريقة اليها اختار صوراً حقيقية ويابانية . وفي هذا المعنى يختلف تأثير الشعر الانجليزي على الشعر الياباني بصورة قطعية عن تأثير الشعر الصيني الذي دام لعدة قرون . ان تقليد سوسوكيدا كيوكن Susukida Kyukin لبرواننج ساعده على استلهم منظر ياباني ، في حين ان محاكاة الشعر الصيني كان عامة ما يفرض على الشاعر الالتزام بوصف الصين كذلك ، حتى ولو كان هذا الشاعر لم يسبق له رؤية الصين . هذا معناه حقيقة ان محاكاة الشعر الاوربي أدت الى تحرر الشعر الياباني ، والى امكانية التعبير عن أفكار طاماً راودت عقول الشعراء ولكنهم كانوا يعجزون عن وصفها . ولحسن حظهم كانت اللغات الاوربية بعيدة كل البعد في مصطلحاتها عن اللغة اليابانية حتى انه لم يكن هناك أي احتمال لمحاكاتها بصورة تامة . ولهذا نجد انها عادة ما تكون محاكاة الفكر لا محاكاة الصورة . وقصيدة « في ياماتو في أكتوبر » تدین لبرواننج ايضاً في أن المعنى لا يتكامل في بيت

« ايدا » في تراجمه على وجه العموم بالتقليد الياباني القديم وهو استخدام خمسة أو سبعة مقاطع في البيت وأحياناً كان يجمع بينهما بأشكال جديدة ، كما فعل في ترجمته لقصيدة « Soupir » لما لارميه Mallarme حين استخدم ثلاثة أبيات من خمسة مقاطع بينها رابع من سبعة مقاطع . كانت الألفاظ التي استعملها تقليدية تماماً بل ربما بالية ، ولكنها الفاظ يابانية صميّة ( أفضل عنده من الألفاظ الغربية ، أو العبارات المترجمة حرفياً ) كي ينقل بأمانة متناهية روح القصيدة الأصلية ، وكان « ايدا » متعدد اللغات ، ولذا تضمنت مجموعته « صوت المد » مقتطفات من قصيدة فرانسيسكا دي ريميني Francesca da Rimini لشاعر الإيطالي دانزيرو D'Annunzio ، وسوناتا لروزييتي Rossetti وبعض الأغاني الألمانية ، وحتى قصائد البروفينسال Provençal ولكن ترجماته عن الفرنسية هي التي كان لها أكبر الأثر على التيار السائد من الشعر الياباني الحديث .

ولم يكن للشعرين الإنجليزي والأمريكي أثر كبير في اليابان ، على الأقل منذ ظهور ايدا بن Ueda Bin . فقد ظل الشعر الياباني لسنوات عديدة تحت تأثير الرمزيين الفرنسيين ثم خلفهم الداديون Dadaists والسيرياليون وما إلى ذلك . ورحب اليابانيون بالشعر الإنجليزي الذي يتبع هذه المدارس فقط ، واضفى ت.س. اليوت T.S. Eliot خاصة سحره الحزين على الشعراء الشباب حتى قبل أن تتسبب لهم الحرب في خلق أراض موات مهمة ليحتفلوا بها ، غير أن انغماسه في التقاليد والدين قد فاتهم . وفي أغلب الأحوال كان تأثير الشعر الإنجليزي والأمريكي يقل كثيراً عن تأثير الشعر الفرنسي ، ربما لأن الترجمة عن الفرنسية كانت متفوقة أدبياً ، وربما لسحر باريس الذي أسر اليابانيين في العشرينات والثلاثينات من هذا القرن مثلما سحر الأمريكيين .

سبقت الإشارة ، ولكنها تمثل في الوقت نفسه وبكل دقة خصائص التائكا اليابانية التقليدية . وحيث أن الفموض في اللغة اليابانية مفرد - مثلاً من النادر استخدام الضمائر الشخصية في قصيدة تائكا ، كما لا يوجد تمييز بين المفرد والجمع ، وغالباً لا يوجد اختلاف في الأزمنة ، أما الفاعل فعادة ما يكون مستتراً - فمن الطبيعي إذن أن يختلف تأثير القصيدة من شخص لآخر . ان أهم شيء ، كما هو الحال في الشعر الرمزي ، هو توصيل حالة الشاعر الى القراء ، وهنا تكون الفوارق دقيقة جداً . لقد رحب عامة القراء بأسلوب شيموزاكي توسون Shimozaki Toson الشعري المسترسل نوعاً ما ، والذي تأثر بأساليب الشعراء الانجليز في القرن التاسع عشر . أما الشعراء فانهم كانوا أكثر استجابة للتضمن الذي يعتمد عليه كل من الشعر الرمزي والشعر الياباني الكلاسيكي . ولو ان النداء قد وجه لهؤلاء الشعراء بالرجوع الى الماضي بدلاً من التأثر بالاتجاهات الأجنبية لثاروا لذلك ، ولأعلنوا ان هذا الفموض مناف لروح عصرهم . المستنير . ولكن حين عرف اليابانيون أن كبار الشعراء الأجانب قد فضلوا الفموض على الوضوح المباشر ، استجابوا له بحماسة مضاعفة . وكان اهتمام الأجانب بالفنانون التقليديين اليابانيين الأخرى دافعاً الى إعادة اكتشاف اليابان . وحينما أشاد المهندس المعماري الألماني المعروف برونو توت Bruno Taut بجمال قصر كاتسورا Katsura الفريد من نوعه بادر اليابانيون الى ترديد هذا الإعجاب تلقائياً . والواقع أن حب اليابانيين للفموض والإيحاء الذي يرجع الى ألف عام كان سبباً في انتصار المدرسة الرمزية .

لقد نُقِذَت تراجم ايدا بن Ueda Bin الإعجاب لا لأنها قدمت مشاهير الشعراء الأوروبيين الى اليابان فقط ولكن لأنها كانت في حد ذاتها قصائد يابانية رائعة . لقد احتفظ

قضاء في كلية كالامازو Kalamazoo College  
الا انه لم يشعر برغبة ملحة في الترجمة عن  
الانجليزية . وقد عاش « كافو » في فرنسا بعد  
ذلك عاماً واحداً ، شهرين منه في باريس ،  
ولكن حبه للشعر الفرنسي ولكل ما هو فرنسي  
ظل يلزمه طوال حياته وكان له تأثير كبير على  
كثير من الشعراء الشباب .

تلت هذه المجموعة في الأهمية مجموعة أخرى  
ترجمها **هوريجوتشي دياچاكو** Horiguchi Daigaku  
( ولد عام ١٨٩٢ ) عن  
الفرنسية أيضاً . وقد اشتهر دياچاكو بسبب  
شعره الشخصي ، غير ان ترجماته لسامين  
Samain وجام Jammes وأبولينير  
Apollinaire وكوكتو Cocteau التي  
نشرت عام ١٩٢٤ بعد عودته من فرنسا كان  
لها تأثير عظيم جداً على الادب الياباني الحديث .  
وقد كتب معظم كبار النقاد في اليابان عن  
الشعر الفرنسي قبل ان يتحولوا الى نقد أعمال  
مواطنيهم اليابانيين ، كما ان تطور القصة  
اليابانية يرجع اساساً الى تأثير ترجمة قصص  
كوكتو ومعاصريه . كانت فرنسا نفسها حلم  
معظم الشباب من الشعراء والرسامين  
والمفكرين ، وهو شعور خلده ارق شاعر  
ياباني حديث وهو هاجيوارا ساكوتارو  
Hagiwara Sakutaro في قصيدته التي  
تبدأ ب :

**أتمنى لو اذهب الى فرنسا**

**الا ان فرنسا بعيدة جداً . .**

وقد وصف الرسامون اليابانيون الذين  
درسوا في فرنسا ( معظم كبار الرسامين قضاوا  
عدة سنوات هناك ) الريفيرا Riviera  
ومونمارتر Montmartre وغيرها من المناظر المألوفة  
في فرنسا . اما الشعراء - من جهة أخرى -  
فكانوا اكثر تحرواً فيما اخذوه . وعلى سبيل

ومنذ عام ١٨٨٠ أصبحت اللغة الانجليزية هي  
اللغة الثانية في اليابان ، وأصبح على كل تلميذ ،  
حتى ولو كان من غير المحتمل ان يترك المزرعة  
أو قرية الصيد ، ان يستمر في تعلم الانجليزية  
الى ان يستطيع ان يفوض في قصة من كتاب  
تشارلز لامب Charles Lamb **قصص من**  
**شكسبير** Tales from Shakespeare  
أو قصة من قصص O. Henry . ولكن اللغة  
الانجليزية كانت تعتبر لغة عملية ، لغة التجارة  
والمعرفة ، وليست لغة الشعر ، ولهذا كانت  
الترجمة عن الانجليزية يعهد بها للمدرسي قواعد  
اللغة الانجليزية ، اذ ان معظم الشعراء  
اليابانيين فضلوا دراسة اللغة الفرنسية وكانهم  
يريدون بذلك ان يميزوا انفسهم عن اساتذة  
المدارس ، وقد فضل القليل منهم دراسة  
الامالية أو الروسية . وهكذا نجد ان ترجمات  
ايدا بن Ueda Bin قد انرت على جيل بأكمله  
من الشعراء اليابانيين .

**وفي عام ١٩١٣ نشر ناجاي كافو** Nagai Kafu  
كاتب القصة والشاعر مجموعة من  
القصائد المترجمة عن الفرنسية أيضاً تحت  
عنوان **الرجان** Carols ( Sangoshu ) وقد  
ضمت هذه المجموعة عدداً من الشعراء أمثال  
بودلير Baudelaire وفيرلين Verlaine  
وهنرى دى رينيه Henri de Riagnier  
وكونتيس دى نويل Contesse de Noailles  
وكانت ترجمات كافو Kafu قريبة جداً من  
اصولها ، وكان يستخدم اللغة الكلاسيكية  
أحياناً ، واللغة العامية أحياناً أخرى رغم ان  
هذا كان نادراً جداً في تلك الايام . وتعتبر  
ترجمته لقصيدة « حديث عاطفي Colloque  
Sentimental » التي كتبها فيرلين  
Verlaine من أنجح ما ترجمه .

ورغم ان كافو Kafu كان قد امضى أربع  
سنوات من شبابه في أمريكا ، من بينها عام

القرنين السادس والسابع عشر حينما كانت اليابان على صلة بالغرب . وفي معظم الأحوال كان صوت الكلمة من معناه ، كما كان شعره مليئاً بالخمر ، برائحة الكلوروفورم ، بنحيب الكمان ، بتعفن الرخام ، وأنين الأطفال . وسرعان ما أصبح هذا الاقتباس الغريب بالياً أما الرمزية التي استخدمها فكانت في بعض الأحيان بسيطة ومؤثرة :

**زهود الأكاسيا الذهبية والحمرء  
تتساقط ،**

**في ضوء الخريف الداكن تتساقط .**  
**وحزنى يتدنثر في رداء خفيف هو للحب  
من جانب واحد .**

**حين أمشى في المر على حافة النهر  
تنهداتك الرقيقة تتساقط ،**

**زهود الأكاسيا الذهبية والحمرء  
تتساقط .**

في هذه القصيدة حيث لا يزال هنالك أثر لاهتمام هاكوشو بالأغراب ، نعلم أن يكتب عن زهور الأكاسيا، وهي شجرة أجنبية لا عن زهور الكريز اليابانية ، مما يعتبر خطيئة بالنسبة للشاعر الحديث . وعلى أية حال ، فإن حب هاكوشو السابق لايقع الألفاظ الأجنبية فاده في النهاية إلى إدراك الإمكانيات الخاصة للإقاعات اليابانية . وكما يحدث عادة في اليابان ، تحول حبه وهو شاب لما هو غريب إلى رغبته في إعادة استكشاف التقاليد اليابانية عندما تقدم في السن . وقد نشر هاكوشو عام ١٩٢٣ إحدى قصائده المشهورة « صنوبر الصين Chinese Pines » وفيها كانت أصوات الكلمات لا تقل أهمية عن معانيها :

**بينما أعبر غابة الصنوبر الصينية ،  
حدثت في أشجار الصنوبر الصينية .**  
**ما أشدها وحدة أشجار الصنوبر الصينية .**

المثال نجد أن هوريجتشي دياجاكو Horiguchi Daigaku قد أعاد كتابة أسطورة عن لافونتين La Fontaine مستخدماً أسلوب إوليبيير إلا أنه استطاع أن يظل يابانياً :

### زير الحصاد

**كان هناك زير  
قضى طول الصيف يغنى  
ثم جاء الشتاء  
باللمازق ! يا للمازق !  
( المغزى )  
كان الأمر يستحق ذلك**

**قبل ذلك بكثير كان كيتاهارا هاكوشو  
Kitahara Hakushu ( ١٨٨٥ - ١٩٤٢ ) قد  
أوغل في الأغراب ، ولكن أغرابه كان مستمداً  
من ماضي اليابان ، غير معتمد على الاقتباسات  
الأجنبية الحديثة :**

**أنى اومن بزنقة عصر منحل ، وشعوذة اله  
السيخية،  
وقباطين السفن السوداء ، والأرض العجيبة  
لنوى الشعور الحمرء ،  
والزجاج القرمزى ، والقرنفل ذى الرائحة  
القوية  
والشيت والعرقى ، والتبذع العتق لبربر  
الجنوب ،  
والرهبان ذوى العيون الزرقاء يتشدون  
التراتيل ويذكرون لى حتى في الأحلام ،  
اله العليقة المحرمة ، أو الصليب الملطخ  
بالدماء ،  
والحلية الماكرة التى تسمى بنور الماسترد  
mustard الى جحيم التفاهة  
ومنظار التجسس الغريب القابل للطي والذي  
ينفذ حتى اللجنة .**

في هذه القصيدة حاول هاكوشو أن يشبع القارئ بنشوة الكلمات الغريبة المأخوذة عن اللغة البرتغالية والهولندية التى ترجع الى



السراء اليابانيون منذ القدم . ففى تجواله على المر بين زهور الاكاسيا المتساقطة ، لم يكن هاكوشو الشاعر المحب يابانياً بالضرورة ، ولكنه مع ذلك لم يخرج عن اصوله اليابانية ، فبينما كان يتمشى عبر غابة الصنوبر رأى نفسه يابانياً ولكن بعينون تكاد تكون اجنبية وشغف جمال اللغة اليابانية اذنا تكاد أن تكون اجنبية ، كما تمتع هو من قبل بالموسيقى الغربية لمشروب العرقى والتبيل المعتق لبربر الجنوب ، والمخلل . ورغم أنه ذكر أن العالم حزين وزائل واستعمل اللغة الكلاسيكية القديمة ، الا أن رجوعه الى نظرة اليابانيين القديمة لم تكن تدعو للعجب ، فلقد وجد أن طريقة تعبيرهم تناسبه في هذه الفترة من حياته كما ناسبته الرمزية الفرنسية من قبل ، وظل هو نفسه للفن الياباني الغامض في القرن العشرين .

ما أشد وحدة السفر .

حينما خرجت من غابة الصنوبر الصينية ،

دخلت غابة الصنوبر الصينية .

وحينما دخلت غابة الصنوبر الصينية ،

كان الطريق ما زال مستمراً .

واضحت القصيدة التى تتكون من ثمانى فقرات هكذا :

آه يا دنيا ، كم حزينة أنت ،

متغيرة ولكن فرحة .

فى التلال والأتهار ، صوت جداول الجبال

فى صنوبر الصين ، ورياح أشجار الصنوبر الصينية .

ان قصيدة هاكوشو Hakushu عن غابة الصنوبر تقليدية فى استعمالها الأبيات المكونة من خمسة وسبعة مقاطع وفى لغتها الكلاسيكية . وقد نظن أن هذه حالة متعددة من استخدام التقاليد القديمة ، ولكن سادت هذه الظاهرة فى الشعر الياباني التقليدى حتى العشرينات من هذا القرن ولم تختف نهائياً حتى الآن . فاللغة الكلاسيكية لها ما يميزها عن اللغة الحديثة فنوع التصريفات والاشتقاقات فى اللغة الكلاسيكية يساعد الشاعر - اذا أراد - على التعبير بدقة أكبر مما استعمل اللغة الحديثة ، ومن جهة أخرى يستطيع الشاعر أن يستعمل كلمة واحدة بطول السطر اذا أراد أن يحدث تأثيراً خاصاً . مثلاً فى قصيدة هاكوشو « صنوبر الصين » توجد كلمة « سابيشيكا ريكير Sabishi Kariker » ومعناها « كان من الوحدة » وهى كلمة واحدة من سبعة مقاطع فى حين أن الكلمة الحديثة التى تقابلها هى « سابيشيكا Sabishi Katta » أقل منها بمقطعين ، بالإضافة الى أنها تفسد النغمة الحزينة الطويلة المرغوبة .

فى هذه الفقرة لم يظهر هاكوشو ما فى اللغة اليابانية من موسيقى خاصة بها فقط ، بل عمد الى استخدام أكثر صور البوذية القديمة شيوعاً ، وهى زوال الحياة الدنيوية . ولكن اكتشافه البهجة حتى فى هذا الفناء ، وهو تحول جديد بسيط ، دليل على فلسفته حين تقدمت به السن . فهو يجد السعادة الهادئة فى وحدته بعد أن بمشى وحيداً فى غابة الصنوبر التى تكسوها الأوراق المتساقطة ، وقد نظن ان لهذا طابعاً شرقياً ممتعاً . ومن الطبيعى فى الواقع - ان يلاحظ النقاد الغربيون بكل ارتياح ان الشاعر الياباني قد رجع أخيراً الى تقاليد بلده القديمة بعد سنوات طويلة من محاكاة الغرب . ويجب الا ننسى أن هذا الشعور قد عبر عنه شاعر كانت قصائده الاولى متأثرة بالرمزية الفرنسية اساساً ، أضف الى ذلك أنه رغم أن هاكوشو قد عبّر عن هذه المواقف بكل اخلاص ، الا ان استخدامه فى عام ١٩٢٣ ، لغة كانت مستخدمة قبل ذلك بألف عام ليصف الحقيقة التى تعلمها من تجواله خلال الغابة ، ليوحي بمدى احساسه العميق بأنه يتوهم بعمل ياباني وأنه يفعل ما كان يفعله

فقد تخلى عن هذه المحاولة وكتب شعراً بلغة  
دارجة متحررة فغير مجرى تاريخ الشعر الياباني  
كما لاحظ هو بنفسه ، كانت موضوعاته توصي  
بالعصبية ، ووجد انه اميل الى الكآبة ، ومع  
ذلك فقد ظل هناك جمال اخاذ .

### « جثة قطة »

ان المنظر الاسفنجي

مشيع قليلا بالروطية .

لا اثر يرى لانسان او حيوان .

والساقية تعول .

بين الظلال الداكنة لشجرة صفصاف

الحج شبحاً رقيقاً لامرأة تنتظر .

تلف شالها الخفيف حولها ،

وتجر ثيابها الجميلة الهفافة ،

تتجول بهدوء ، ممثل الروح .

آه اورا Ura أينها المرأة الوحيدة !!

« أنت دائماً متأخرة ، اليس كذلك ؟ »

ليس لك ماضي ، ولا مستقبل ،

وتلاشيت بعيداً عن امور الواقع .

اورا !!

هنا في هذه البرارى الموحشة .

ادفني جثة القطة الغريقة !

وقد وصلت اللغة اليابانية الحديثة الى  
نضجها منذ كتب هاجيوارا Hagiwara . كان  
موضوع قصائده هو الفنان الياباني في القرن  
العشرين الذي سحره الغرب فأخذ يتدوق  
حضارته ولكنه لا يزال يعيش بين مناظر اليابان  
المليئة بالأشباح . وشعره يتبع التقليد  
الرمزي الذي ارسيت دعائمه عبر سنين طويلة  
من ترجمة الشعر . وقد رفض هاجيوارا

ولقد وجد الشعراء اليابانيون صعوبة في  
ادراك ظلال الالفاظ التي لا تنبع من تقليد  
شعري . وكان استخدام اللغة اليابانية الحديثة  
بالنسبة لهم مثل استخدام الالفاظ الاولى في  
اللغة الانجليزية او حتى لغة الاسبرانتو Esp-  
eranto بالنسبة للأمريكيين ، حتى الشعر  
الثوري كان مصوباً في اجرومية كلاسيكية .

نحن نعرف مبتناناً ،

نحن نعرف مطلب الناس ،

نحن نعرف ما علينا عمله .

نحن نعرف أكثر مما عرفه شباب روسيا

من خمسين عاماً -

رغم هذا لم يلق احد بقبضة يده على المائدة

ليعلن « الى الشعب » .

كانت اللغة اليابانية الحديثة تحدث تأثيراً  
بالغا اذا استخدمها الشاعر بهدف الواقعية  
والبعد عن الخيال . وقد نشرت قصيدة  
« الكومة القذرة The Rubbish Heap » عام  
١٩٠٩ ، وكانت اول محاولة في هذا الاتجاه ، اذ  
وصفت بالتفصيل العطن والديدان والأشياء  
العفنة وما الى ذلك مما يوجد في كوام الزبل .  
وربما كانت القصيدة خطوة مسددة ، الا انها  
ليست من النوع الذي يفضلها جميع الشعراء .

ان اول شاعر ناجح بحق من شعراء اللغة  
الحديثة هو هاجيوارا ساكوتارو Hagiwara  
Sakutaro (١٨٨٦ - ١٩٤٢) وقد استخدمها  
لا بقصد الانارة عن طريق الصور القبيحة او  
العامية الفاضحة ولكن لموسيقاها الخاصة  
التي ان لم تكن شبيهة بالكلاسيكية الا انها  
لا تقل منها قدرة في تحريك عواطف القارئ .  
ان عدم ادراج الشعراء السابقين في استعمال  
اللغة الحديثة نشأ من محاولتهم ان يجعلوها  
تتجاوب بنفس الطريقة التي تتجاوب بها  
اللغة الكلاسيكية ، أما هاجيوارا Hagiwara

بأنه ريمبو الياباني . وتحدث أحسن قصائده  
بلا تصنع عن التعب واليأس الذين أدبا الى  
هذه الحياة المكفرة .

### « الى يعسوب »

في سماء خريف تامة الصفاء  
يعطق يعسوب أحمر ،  
وفي الحقل الخالي وقفت ،  
تطويني شمس خافتة .  
سحابة دخان مصنع بعيد  
تقابل عيني ، وقد أعشاهما ضوء  
المساء .

اتنهد بعمق ،  
وأركع لالتقط حصاة .  
عندما أحس أن برودة الحصى  
يزيلها دفء يدي ،  
أتركها تسقط ، فتترلق  
على الحشيش الذي ادفاته الشمس .  
الحشاش التي انزلت عليها  
تحتني نحو الأرض ، بشكل ملحوظ .  
وسحابة دخان الصنع على البعد  
تقابل عيني ، اللتين أعشاهما ضوء  
المساء .

تانشيهارا ميتشيزو Tachihara Michizo  
( ١٩١٤ - ١٩٣٩ ) هو شاعر آخر من شعراء  
مدرسة « الفصول الأربعة » لم يعش طويلاً ،  
كان شعره غنائياً الى حد كبير ، ويرى بعض  
النقاد انه قد رفع النغمة اليابانية الحديثة الى  
ذروة قوتها وامكانياتها في التعبير .

الكلاسيكية الجديدة واللغة الكلاسيكية كما  
رفض أيضاً الواقعية الغظة التي اعتبرها كثير  
من الشعراء بديلة عن الاهتمام بالشكل  
Formalism وفي العشرينات ، حينما كانت  
حركة البروليتاريا في انصافها ، أصر هاجيوارا  
على قيم الشعر المطلقة ، واحتقر ما اسماه  
بنظم الدرجة الثالثة ، وقد جلبت له احكامه  
الصارمة الأعداء ولكنها أيضاً خلقت الأتباع  
الذين وجهوا تيار الشعر في الثلاثينات من هذا  
القرن . وكتب ميوشي تاتسوجي Miyoshi  
Tatsuji ( ١٩٠٠ - ١٩٦٣ ) الذي  
يلى هاجيوارا في الأهمية قصيدة بعنوان  
« هاجيوارا ساكوتارو - المعلم Hagiwara  
Sakutaro Teacher » وبدأ بـ :

كتلة داكنة من الأسى -  
هذه الشخصية التي احبها ،  
متشكك ، متشائم ، فيلسوف جوال ،  
مبلور ، ثابت ، غير منحل ،  
كالحجم المتأجج ، ذو موسيقى غريبة .

كان ميوشي Miyoshi رائد مجلة  
« شيكي Shiki » ( الفصول الأربعة ) أكبر  
مجلات الشعر في الثلاثينات والتي نشرت  
لعظم شعراء العصر الذين مازالوا يتمتعون  
بمكانة مرموقة حتى الآن . وقد نشرت هذه  
المجلة قصائد لناكاهارا تشوييا Nakahara Chuyia  
( ١٩٠٧ - ١٩٣٧ ) الشاعر القريب الذي مات  
صغيراً . وقد اكتسب شعره أهمية في  
السنوات الأخيرة . تخرج ناكاهارا Nakahara  
بعد حياة مدرسية غير مستقرة في سن  
السادسة والعشرين من القسم الفرنسي في  
مدرسة طوكيو للغات الأجنبية ، ثم ترجم بعد  
ذلك ريمبو Rimbaud ، وكان ناكاهارا في أيامه  
نموذج البوهيمي المنحل الفاسد الذي يتظاهر

### « للذكرى القبلة »

يعود الحلم دائماً الى تلك القرية المنفردة  
في سفح الجبل -

والنسيم يهب بين أوراق الشوك .

وصرار الليل يزم بلا نهاية -

على طريق عابر غابة سائكة خلال  
العصر .

شمس لامعة تضيء السماء الزرقاء -  
والبركان خامد

- وأنا

دغم آلى أدرك أنه لا من سميع ، استمر  
في الحديث

عن أشياء رأيناها : جزر ، أمواج ، وديى ،  
وضوء الشمس والقمر .

لا يتعدى حلمى هذه النقطة ،

سأحاول أن أنسى كل شيء تماماً .

حتى أنسى أنني قد نسيت تماماً ،

سيبتجد الحلم وسط ذكريات منتصف  
الشتاء ،

ثم افتح باباً ، اغادره وحيداً ،

الى تلك الطريق المضاءة ببقايا نجوم ،

★ ★ ★

ظهر كاتب فريد في نوعه لم يكن ينتمى  
لشعراء مدرسة « الفصول الأربعة » أو الى  
تفيضها شعراء الإدراك الاجتماعى وهو  
كوزانو شيمپي Kusano Shimpei

( ولد عام ١٩٠٢ ) الذى اشتهر بصياغة الفاظ  
تعبر موسيقاها عن مضمونها - لعل اللغة  
اليابانية هي أكثر لغات الشعوب المتحضرة غنى  
بالأصوات المعبرة - ولقد استفل كوزانو هذه  
الظاهرة في اللغة اليابانية حتى أنه اخترع لغة  
للضفادع ، ممعنا القراء بالموسيقى العجيبة

التي ليس لها معنى . لقد قال إن شغفه  
بالضفادع جاء نتيجة اعتقاده بأنهم البوليتاريا  
الحقة - ولعل في ذلك عودة الى فوضويته  
الأولى . إن استعماله للكلمات التي توحى  
أصواتها بمعانيها ( ليصف صوت الأمواج )  
يتضح في هذه القصيدة :

### « البحر في المساء »

من القاع الجعيد ، العميق ، الكثيف ،

من الماضي الظالم ، المختفى ، اللانهاى

زوزوزوزو Zuzuzuzu زووارو

زوزوزوزو زووارو

جن أون أوارو gun un uwaru

البحر الأسود يستمر في الزئير ،

والأمواج الرصاصية تولد فيه .

تكسر الأمواج ، وهى ترش معرفتها  
الرصاصية اللون

وترحف على بطونها في المعشى المبتل .

الأمواج الرصاصية تولد هناك ،

وعلى هذا الطريق أيضاً ،

ثم يستلحق حبر الهند الأسود ،

ولكن تظهر مرة أخرى وتضرب الشاطئ

زو زو زو زو زووارو

زو زو زو زو زووارو

جن أون أوارو

وفي الثلاثينات حينما بدأت حروب الصين  
أصبح الشعر كثره من سائر أنواع النشاط  
الأدبى تحت إشراف الحكومة . ولا عجب فقد  
شهدت نفس هذه الفترة تطوراً ملحوظاً في  
الشعر السريالى والهدادى ، فالهروب من  
الواقعية الى الخيال أو الى شعر صاف يخلق

اطلعتني صديقي هوشينو Hochino على  
قصيدة أمريكية .

« لِمَ يمشى الناس ؟ هذا في البيت التالي » .

شربنا الجعة

وأكلنا فطائر الجبن ،

على مائدة ركنية

انجليزى كهل يشعل غليونه

وامرأته منكبة تقرأ قصة عن السله  
والشيطان .

بعد العشرين من سبتمبر

ستكون الليالى خريفاً دون ايمان .

تهادينا على شوارع الاسفلت الضيقة .

وافترقنا في محطة طوكيو .

« لماذا تغنى الطيور الصغيرة ؟ »

صحوت من حلمى الى ظلام دامس ،

يحركنى

شئ يسقط من ارتفاع شاهق ،

وانفمست مرة اخرى ،

في حلمى ، الى « البيت التالي » .

هذا الاحساس بالأرض الموات نجده  
كثيراً في شعر ما بعد الحرب رغم أنه يداخله  
بعض الاحيان شئ من السريالية أو أساليب  
الهايكو Haiku ، التقليدية ، كما حدث في  
قصيدة « الدرنات tubers » التى كتبها  
آندو تشوجو Ando Tsuguo (ولد عام ١٩١٩)  
ووجدت ضمن مجموعة قسمت حسب فصول  
السنة طبقاً لتقليد الهايكو .

الديان ، صرار الليل ، البزاقات

حين تذهب الأشياء العمياء

معاني بنفسه بدلاً من التعبير عن أفكار موجودة  
قد ميز الشعراء المتحررين Avant garde  
أمثال كيتاسونو كاتسو Kitasono Katsue  
( ولد عام ١٩٠٢ ) وجماعته التى تسمى شو  
vou وقد مدحها ايزرا باوند Ezra Pound .  
ومن الطريف أن نجد في الشعر السريالى الذى  
ازدهر في اليابان منذ الثلاثينات شيئاً من التقاليد  
القديمة للشعر المعقد الذى يمتلىء بالترابط  
اللفظى اللامعقول والذى نجده في المسرحيات  
اليابانية ، فقد ادى اهتمام السرياليين بالترابط  
اللفظى وظلال الكلمات أكثر من اهتمامهم  
بالأفكار ، الى أن لا يقفوا في أخطاء تنشأ عن  
اعتناق ايدلوجيات معينة ، كما تجنب ايضاً  
شعراء « الفصول الاربعة » مشاكل السلطات  
الحكومية لعدم اهتمامهم بالامور السياسية  
ولهذا عرفوا بانهم أكثر جدية من جماعات  
الشعر الحديث الأخرى حين نشبت حرب  
الباسفيك عام ١٩٤١ ، وفي أثناء هذه الحرب  
كان الشعراء يتصرفون مثل باقى أفراد الشعب ،  
يبتهجون للانتصارات ويأسفون على موت  
الضباط ، وفي بعض الاحيان تنتابهم هستيريا  
القتال .

نشأ جيل ما بعد الحرب في جو كئيب من  
الجوع ، والسوق السوداء وانهايار القيم  
الأخلاقية مما أدى بهم الى الاحساس باليأس  
والشوق العقيم الى اللذة . والتف معظم  
الشعراء الجدد المميين حول مجلة اطلق عليها  
اسم مناسب هو « الأرض الموات » The Wa-  
steland ( Arechi ) . وكتب شعراء «الأرض  
الموات » عن احساسهم بالخواء والعبث ، وعن  
شعورهم بالراحة ( ان وجدت ) في بحثهم  
اليأس عن القيم الانسانية . وقد كتب تامورا  
ريتشى Tamura Ryuichi ( ولد عام ١٩٢٩ )  
زعيم شعراء الأرض الموات في هذا المعنى :

« لماذا تغنى الطيور الصغيرة ؟ »

في بار نادى الصحافة

لتبحث عن آعين

الاشياء الميتة التي

تخاطبها برفق

رائحة أنفسهم

من عام مضى

تتجمع أمامهم

جثث الطيور الصغيرة ،

مثل الدرنات المنسية ،

تسقط هذا الشهر

والاطفال المتقنون

يتجولون في سماء

لا يمكن دفنها

غداً ،

الخوخ ، الجراد ، والسحب التراكمة .

ان « الدرنات » في هذه القصيدة تذكر بقصيدة « اليوت » الأرض الموات رغم ان الوقت هنا هو شهر يونيو ، والجذور لم ينشطها المطر بقدر ما تعفنت وذبلت . السماء فقط هي التي لم يصيبها الهلاك بسبب تغير الفصول وتعطى وعدا بعودة صيف الطفولة .

ظهر بعد ذلك جيل من الشعراء اليابانيين نشأ في زمن أكثر بهجة فابتعد عن « الأرض الموات » وأصر على خلق شعر عميق متفجر ، ولكن من الغريب أنه لم يكثر بالقضايا الأخلاقية والسياسية التي عذبت اليابانيين القدامى . كان الانتاج الشعري منذ الحرب تحت سيطرة الجيل القديم من الشعراء الى حد كبير وخاصة ميوشي تاتسوجي Miyoshi Tatsuji ونيشيواكي جونزابورا Nishiwaki Junzabura

استاذ الأدب الانجليزي الذي ترجم بعض اعمال ت.س. اليوت ترجمة معنى فقط . لقد فضل نيشيواكي استخدام السريالية في شعره وكان لاسلوبه الاستيطاني المشع اثر كبير على الشعراء الناشئين ، وعادة ما ينسم الشعر الياباني الماصر بالصعوبة في تركيب الجمل والصور كما أنه من المحتمل ظهور توافق بينه وبين شعر اليوت Eliot وينيس Yeats وريك Rilke أو المحدثين الفرنسيين حتى اذا كان قد كتب دون أى تأثير مباشر من الغرب .

لقد اقتصر بحثنا حتى الآن على قصائد جديدة الشكل والاسلوب - مختلفة الطول ومتأثرة بطريقة مباشرة أو غير مباشرة بالغرب . وهذا لا يعنى ان الأشكال التقليدية للشعر الياباني وهي التانكا Tanka والهايكو Haiku قد انتهت عهدا الى الأبد . لم يحدث هذا ، فبعد فترة من الركود النسبى الذى استمر حوالى عشرين عاماً بعد عودة ميچاى Meiji الى الحكم وعجزت خلالها أشكال التانكا والهايكو عن ان تعكس التغيرات التي طرأت على المجتمع الجديد ، حدثت ثورة في الهايكو Haiku على يد مازوكا شيكى Masaoka Shiki (١٨٦٧-١٩٠٢) ثم في التانكا Tanka على يد يوسانو تيككان Yosano Takkan (١٨٧٣-١٩٢٥) . ومن المبعث ان نسرّد التغيرات المتتالية التي طرأت على تذوق هذين النوعين من الشعر .

في كلتا الحالتين كانت الثورة تعنى أولاً وقبل كل شيء رفض أساليب الكتابة التي كانت سائدة في هذا الوقت . فهاجم شيكى الشاعر باشو Basho الذي كان يقدمه الناس لفترة طويلة وكأنه اله ، ونصح باستخدام الاسلوب التصورى الذى كان يستخدمه بوسون Buson في القرن العشرين . وقد اهتم شيكى أيضاً

ولا يزال معبود الجماهير ، هذا بفضل اثنتي عشرة قصيدة أو أكثر يحفظها كل شخص في اليابان وأيضاً بفضل القصص الرومانسية التي تدور حول حياته التراجيدية ، وقد مال إليه النقاد التقدميون في هذه الأيام خاصة بسبب اهتمامه بالتححرر والاشتراكية . وفيما يلي أشهر قصيدة تانكا كتبها :

#### على الرمال البيضاء

على شاطئ جزيرة صغيرة

في البحر الشرقي ،

ووجهي مفروق بالدموع ،

العيب بالكابوريا .

ومن الممكن إهمال قصائد تاكوبوكو Taku-boku على أنها عاطفية جداً ولكن اليابانيين وجدوا لسحرها الحزين جاذبية خاصة . فالصبي الذي يشعر بالوحدة وبكى وهو يلعب بالكابوريا على الشاطئ الخالي لا بد وأنه أثار الاحساس بعطف أكثر دفئاً مما يثيره الشعر الجديد الذي يعبر عن الوحدة برموز غامضة ومحيرة . ان قوة التانكا الفنائية البسيطة قد ساعدتها على البقاء حتى بعد أن نجح الشعر الجديد في فتح أبواب للتعبير أكثر اختلافاً ومرونة من الشكل الكلاسيكي الصارم الذي يتكون من واحد وثلاثين مقطعاً . فالشكل نفسه قد دمى ما يمكن أن يعتبر في الشعر البحر مجرد صيحة عاطفية لا تبين . لم يكن الشاعر بحاجة الى التفكير في بناء التانكا ، اذ ان البناء كان موجوداً بالفعل وينتظر حمله الرقيق . كانت قيود التانكا بالنسبة لشاعر مثل هاجيوارا ساكوتارو Hagiwara Sakutarو مائلاً شديداً يقف أمام تعبيره الشعري ، اما بالنسبة للعديد من اليابانيين غيره فقد

بالتانكا ولكنه رفض كوكينشو Kokinshu ، شاعر التانكا المثالي في القرن التاسع عشر ، وفضل المجموعة القديمة المانيوشو Manyoshu . وفي عام ١٩٠٠ بدأ يوسانو تكان Yosano Takkkan وزوجته يوسانو آكيكو Yosano Akiko نشر مجلة ميوجو Myojo التي كانت لسان التانكا الجديدة . وسرعان ما امتلأت صفحات مجلة اليوجو بالفاظ غير تقليدية مثل «المأطفة» « الدم » « البنفسج » « الجسد » وما الى ذلك مما ينبئ بتيار من الرومانسية المفرطة التي يتصف بها الشعر الجديد . وقد أثار ديوان « الضفائر المتشابكة Tangled Hair » الذي نشرته آكيكو Akiko عام ١٩٠١ القارنات خاصة ، ليس فقط لجمال شعرها الغنائي ، ولكن لأن شعرها بدا وكأنه فتح عصراً جديداً من الحب الرومانتيكي . وباستخدام اللغة الكلاسيكية المعهودة التي كان يستعملها الشعراء القدامى استطاعت آكيكو Akiko أن تثير القراء بتحررها الذي يتضح في هذه القصيدة :

#### من الدرجات العديدة

التي تؤدى الى قلبي ،

ربما تسلق

دورجين أو ثلاث .

كانت التانكا محور نشاط بعض الشعراء في أوائل القرن العشرين . وكان إشيكاوا تاكوبوكو Ishikawa Takuboku ( ١٨٨٥ - ١٩١٢ ) من المتردين على صالون يوسانو Yosano واستطاع خلال حياته القصيرة أن يصبح أكثر شعراء التانكا شهرة في اليابان . كتب تاكوبوكو أيضاً بعض القصائد بالاسلوب الحديث ( سبق ترجمة جزء من قصيدة له في هذا المقال ) ولكنه اكتسب شهرته بسبب قصائد التانكا التي كتبها ، وقد استمرت شهرته الادبية حتى الآن

تركز الحافظ الشعري في رؤيا أو فكرة واحدة، قد يكون من الأسفاف الأسراف في إطالة شرحها.

ومن البديهي ان تتأثر التانكا والهايكو بتطورات الشعر الحديث . فالتأثير الأوروبي واقتباس كلمات ذات اشتقاق اجنبى ، واستخدام اللغة الدارجة بدلا من الكلاسيكية، والأبيات غير المنتظمة بدلا من الأبيات التقليدية المكونة من خمسة أو سبعة مقاطع - كل هذا اثار عواطفهم وادى الى التقسام بين شعراء التانكا والهايكو أكثر بكثير من التقسام الشعراء الجدد، حتى ولو كان ذلك بسبب القدرة على استرجاع التقاليد بطريقة أكثر فاعلية . وقد انتصرت القوى المحافظة في النهاية ، على عكس ما حدث في الشعر الحديث ، واصبحت معظم التانكا والهايكو الآن باللغة الكلاسيكية . ورغم دخول بعض الكلمات الانجليزية والفرنسية التى تعطى نغمة غريبة الا ان الموضوعات التى تعالجها القصائد عادة ما تذكرنا بالماضى . فاللوضوعات الحديثة ، حتى اذا عالجها شعراء ممتازون ، تبدو متكلفة متصنعة اذا ما هى كتبت بلغة وشكل تقليدى :

هذه الليلة انقطع

تيار الكهرباء ! وكلى

في الصالة يفنو ،

انى اسمع صوت

غيطه الجروى الهادى .

( ميا شوجى ( ولد ١٩١٢ ) ( Miya Shuji )

★ ★ ★

أوراق الحنكة المتساقطة

جعلت شوارع البناء قدرة ،

وئى تقاطع الطريق

أوقفنى جندي زنجى

٢٥٨

وسالنى بادب عن الطريق .

( كيمازا اوسامو ( ولد عام ١٩٠٦ ) Kimara  
( Osamu )

★ ★ ★

لا املك الا ان اتصور

صديقى الذى نسى

ميله للشعر

في حبسه الانفرادى

شبح نفسه .

( كازوجاى كن ( ولد عام ١٩٤٠ )

( Kasugai Ken )

★ ★ ★

تتميز التانكا Tanka والهايكو Haiku عن الشعر الحديث بشيء واحد هام ، وهو انها ليسا قصرا على الشعراء المتخصصين ذوى المرام، فهناك في الواقع مئات بل ربما آلاف من هواة التانكا والهايكو ممن لهم مجلات خاصة لنشر اعمالهم ، وهم ينتمون الى جميع مستويات المجتمع . كذلك تتضمن الصحف اليومية امعدة مخصصة للتانكا والهايكو وفيها نجد كبار النقاد يعلقون على قصائد كتبها القراء انفسهم ، حتى مجلات اتحادات العمال وصحف رجال الأعمال أيضا تخصص امعدة للتانكا والهايكو ، وعموما تفضل الهايكو بسبب قصرها .

من السهل على اى يابانى ، حتى لو كان تعليمه متواضعا ، ان يكتب قصيدة من سبعة عشر مقطعا او واحد وللاين مقطعا . وفي حفلات الشراب كانت تجرى المباريات في سرعة كتابة القصائد ، وعند الفوز من الميزات الاجتماعية . وبابيع نجد ان نوعية الهايكو Haiku التى يكتبها الهواة مسفة للناية في بعض الاحيان . وعلى اية حال فقد نشر كوابارا تاكيو Kuwabara Takeo استاذ الادب



الحرب . فقد كان شعراء التانكا يتفننون بشدة ويصوت حال بقداصة العائلة الملكية ، ورسالة اليابان في نشر الحضارة . ولذا فان الطالب الذى يكتب التانكا اليوم ينظر اليه بالريب على انه قد يكون فاشياً ، بصرف النظر عن الموضوع الذى يكتب عنه . ولندكر ان الفتى ذا السبعة عشر ربيعاً الذى اغتال قائد الحزب الاشتراكي ، كتب قصيدة تانكا وهو في سجنه قبل ان ينتحر .

وبالاجمال فان مستقبل التانكا والهايكو لا يحمل الامل في طياته رغم العديد من اعادة الصحف والمجلات المخصصة لهما . ان هذين النوعين لا بد انهما سيعيشان ، تقريباً كائى فن تقليدى في اليابان ، يمارسهما كبار السن المعتزلون وعدد قليل من الشباب النشط . اما مستقبل الشعر في اليابان - مثل غيرها من البلاد - فسيكون في ايدي انصار الشعر الحديث المتخصصين في كتابته . قد ناسف على انهيار الفن الشعرى ايبابانى الصميم ، ونخشى ان يكون الشعر الجديد مجرد انعكاس لكتابة الغرب او أكثر قليلاً . ولكن الشعر الياباني الحديث قد اكتسب الان شخصية خاصة به ورغم أنه يُعتبر جزءاً من تيار الشعر العالمى الكبير ، وليس تياراً منفصلاً الا أنه في صميمه يابانى كما يمكن أن تكون اليابان في منتصف القرن العشرين . اليك مثلاً ما كتبه **تاكامورا كوتارو** Takamura Kotaro (١٨٨٣-١٩٥٦) عن شعره ، وما قاله ينطبق ايضاً على كل الشعر الياباني الحديث :

### « شعرى »

شعرى ليس جزءاً من شعر الغرب ،

يتقارب الانثان ، المحيط من المحيط ،

ولكنهما لا يتطابقان ...

الفرنسى في جامعة كيوتو Kyoto مقالاً عن الهايكو باسم « حول فن الدرجة الثانية On second class art » كان أكبر المقالات تأثراً منذ الحرب ( عام ١٩٤٦ ) . وقد أكد **كوابارا** في هذا المقال ان الفرق بين هابكو يكتبها شاعر استاذ واخرى يكتبها كاتب بنك أو مهندس في السلك الحديدية لا يكاد يرى . وقد اتبع كوابارا الطريقة التى استخدمها **إ. ريتشاردز** I. A. Richards في كتابه « النقد التطبيقي Practical Criticism » فطلب من مجموعة من زملائه ان يقوموا عدداً من قصائد هابكو ، كتب بعضها كبار الشعراء ، وكتب الآخر هواة ، ولكنه اخفى اسماءهم ، وكانت النتائج غير متجانسة مما جعل كوابارا يؤكد مزاعمه من ان معظم الناس يحكمون على قصيدة الهايكو على اساس سمعة كاتبها وليس على اساس القصيدة نفسها . ثم تساءل كوابارا عما اذا كان من المحتمل ان نخلط بين قصة قصيرة او قصيدة الفها كاتب ماهر ، واخرى الفها هاو ، واستنتج من ذلك ان الهايكو لا بد وان تكون من فنون الدرجة الثانية ، ولا ضرر من ان تكون تسلية فنية بسيطة للهواة ولكن لا يمكن اعتبارها بالتأكيد وسيلة جادة للأدب .

وقد اثار مقال كوابارا الكثير من المناقشات ، كما كان متوقفاً ، وتحول كثير من براعم شعراء الهايكو الى مجالات اخرى . من الصعب ان نقول ان فناً مثل هذا له اعداد من الهواة والمهتمين لم يزددهم ، ولكن مقال كوابارا بالتأكيد هو اساس هذا الفن بدرجة كبيرة بحيث لم يعد الى ماكان عليه من قبل . أما التانكا ولو انها لم تكن هدف كوابارا الا انها كانت معرضة لنفس النقد . ولهذا عانت من ارتباطها بالويقتى - كشكل شعري قديم ، ومن ثم نفى من الشوائب الاجنبية - بالنشاط المالى في القومية اثناء

لي شغل بعالم الشعر الغزلي ،  
 ولكني لا انكر ان شعري مختلف التكوين .  
 ان جو اثننا ومسارح تبع المسيحية  
 خطا نمط شعر الغرب فكراً ولفة ،  
 لقد هن قلبى بجماله وقوته التى لاحود  
 لها .  
 ولكن تركيبة ، من قمع ، وجبن ، ولحم  
 رقيق ،  
 يتعارض مع مقتضيات لفتى .  
 ان شعري يثبت من أحشائي -  
 اذ ولدت في اطراف الشرق الاقصى ،  
 نشأت على الارز والشعير ، وفول الصويا  
 ولحم السمك ..  
 شعر الغرب هو جارى العزيز ،  
 ولكن شعري يتحرك في مجرى مختلف .

\*\*\*

## أدباء وفنانون

## وليم بطلرييتس

## سهيل بديع بشروني \*



أحادي القرن : الرمز الذي رسمه  
سترچ مور للشاعر ييتس

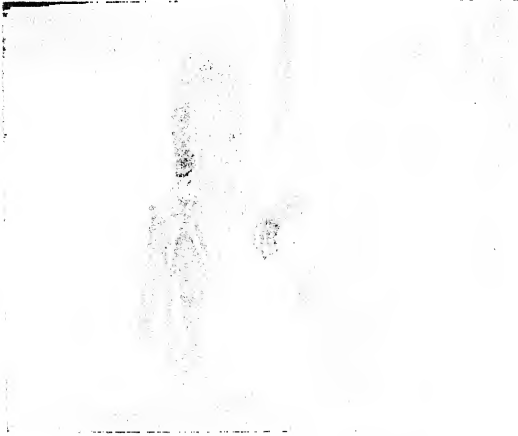
ولد وليم بطلرييتس في ضاحية من ضواحي  
دبلن في اليوم الثالث عشر من حزيران ( يونيه )  
عام ١٨٦٥ ، ومات في اليوم الثامن والعشرين  
من كانون ثاني ( يناير ) عام ١٩٣٩ في مدينة  
دوكيرين بالقرب من موناكو حيث دفن . وما  
أن انتهت الحرب العالمية الثانية حتى نقل  
رغائه الى موطنه الأصلي فدفن من جديد عام  
١٩٤٨ في ساحة كنيسة « در مكليف » قرب  
مدينة سليجو على ساحل أيرلندا الغربى .

من النادر أن نجد بين الشعراء شاعراً

الدكتور سهيل بديع بشروني هو رئيس دائرة اللغة الانجليزية وآدابها بالجامعة الأمريكية في بيروت وقد نشر عدة  
كتب بالانجليزية من « ييتس » قامت جامعة أكسفورد بنشرها عام ١٩٦٥ - عمل بالتدريس الجامعي في أستراليا  
ونيجيريا وبريطانيا وكندا والولايات المتحدة الأمريكية .

عصره الذي كان يؤمن بتوحيد كل شيء ، فلم يتوان في بحثه عن الحقيقة عن استقصاء مواضع غامضة وشاذة ، وذهب بين عقيدته الباطنية مما عثر عليه في إباحته الجديدة في أديان الشرق وفلسفته وفي مدارس التصوف ، وفي علوم السحر والتنجيم ، وفي محاولات الاتصال بالأرواح . الا ان بيتس كان شاعراً قبل كل شيء ، ولقد أحس احساساً عميقاً بمقتضيات زمانه وأدرك مكانة هذا الزمان التاريخية وأهميته ، وتمكن وهو في منتصف حياته الأدبية من ان يخلق لنفسه أسلوباً فنياً جديداً يقدر على التعبير تعبيراً سامياً وملئاً بالطاقة الخلاقة المنبعثة من حياة العوام ولهجتهم . وقد وصف نفسه بأنه من تلك

استطاع ان يملأ عمر الانسان على قصره بمثل النشاط الذهني والعقلي الذي ملأ به بيتس حياته ، فقد نجح في تأسيس الجمعيات الأدبية التي بعثت الحياة في الانتاج الأدبي في أيرلندا وأصبح رائد الحركة المسرحية الأيرلندية التي كان لها الفضل في اخراج أولئك الممثلين والكتاب المسرحيين الذين وهبهم « مسرح آبي » المشهور للعالم . وفي عام ١٩٢٢ اختير عضواً في مجلس الشيوخ الأيرلندي وفاز بجائزة نوبل للأدب عام ١٩٢٣ ، وقام بالإضافة الى كل هذا برحلات واسعة في أمريكا وفرنسا واسبانيا والسويد فاغتنى وأغنى في ميدان الثقافة والأدب أينما حل . كان بيتس متطرداً في الزرى والمسلك رغم تعنت



الشاعر ويليم بيلتر بيتس في خريف العمر والبرولاهة بمدة قصيرة

**الحديث من المسائل التي لم تتضح بعد ، ولن نعجب اذا ما طلعت علينا السنوات القادمة بأبحاث عديدة ودراست مستفيضة ، تبين أثر بيتس الهائل في الشعر الانجليزي الحديث .**

وليس هدفنا هنا ان نتحدث فقط عن مكانة بيتس وأثره في هذا الشعر ، ولكننا في عرضنا السريع لأعماله لا بد أن نلمس بعض جوانب من فن الشعراء الانجليز الذين عاصروه . وما دمنا قد أشرنا الى مكانة بيتس وأثره في تطور الشعر الانجليزي الحديث ، فلا يضرنا أن ننسبه تطوره - كشاعر وأديب - بتطور ذلك الشعر بصورة عامة . فالواقع أن أعمال بيتس تعكس لنا صورة رائعة لتطور الشعر الانجليزي الحديث ، من حين الرومانسية الى ثورة التحرر الفني التي ميزت سنوات ما قبل عام ١٩١٤ ، ومن مولد المذهب الواقعي في الشعر الحديث ، الى مرحلة الاهتمام بالتعبير تعبيرا موضوعيا ، ومحاولة تصوير عالم الواقع كما هو .

وكان لا بد لبيتس أن يتأثر بمعاصريه من شعراء الانجليز ، الا أن عبقريته الفذة تظهر جلية في الموقف الذي اتخذته منهم في الوقت ذاته . فقد أدرك بحصافته وحسه مواطن الضعف الفني عندهم ، ومن ثم جاهد في أن يخلص شعره من مواطن الضعف تلك ومن كل ما ينتقص من فنه .

**وقصة تطور الشعر الانجليزي الحديث قصة معروفة لا داعي للإفاضة في سردها، فني**

**الغثة التي أطلق عليها اسم «آخر الرومانسيين» وبالفعل كانت رومانسية بيتس رومانسية لم يغتها أن تنظر الى الشواحي المؤلمة من حياة الواقع بنفس الجدية التي نظرت بها الى جوهر الجمال .**

والآن وبعد مرور نحو أكثر من قرن من الزمان على مولده ليست إيرلندة ، وهي التي غلت أدبه ، وحيدة في الاعتراف بفضلها وبما حققه من نجاح بل يشاركها في ذلك العالم الناطق باللغة الانجليزية - هذا العالم الذي وهبه بيتس تركة غنية في مجالات اللغة والأدب والفكر .

ليس القصد هنا تقديم دراسة شاملة لانجاز بيتس المستفيض من مسرح ونثر وشعر ، بل هدفنا أن نعرض لأهم مؤلفاته الشعرية فقط في الإطار العام للشعر الانجليزي المعاصر ، فالحديث عن بيتس ليس من الأمور السهلة نظرا لتعدد نواحي فنه وزخرفة الحياة عنده وتشعب فلسفته وسعة الافق الذي يسبح فيه خياله . علينا إذن أن نقنع بلمحات خاطفة من أدبه الرفيع وفلسفته الخاصة، دون أن نتطرق الى الحديث عن مسرحياته الشعرية أو النثرية والتي تبلغ ما لا يقل عن ثلاثين مسرحية (١) ، أو الى نثره الرفيع البديع ، مكتفين بالتعرض الى شعر بيتس المتنوع الطعم واللون والتميز بالعمق والدقة والإبداع على نحو فريد بين شعر عصره .

**يبدو لنا أن مكانة بيتس الحقيقية وأثره الفني والأدبي في تطور الشعر الانجليزي**

( ١ ) ينقسم تاريخ انتاج بيتس المسرحي الى ثلاث فترات : الفترة الاولى وتعدت من عام ١٨٨٤ الى ١٨٩٩ ، والفترة الثانية وتعدت من عام ١٩٠٠ الى ١٩١٠ ، ثم الفترة الثالثة وتعدت من ١٩١١ الى خاتمة حياته عام ١٩٣٩ . اهتم بيتس بالمسرح طوال حياته ، ووجه عشر سنوات ( ١٨٩٩ - ١٩١٠ ) من أفعلى سنياه ، كان جل همه فيها منصبا على تنظيم الحركة المسرحية في إيرلندا ، وعلى خلق مسرح عالمى ذو مستوى ممتاز . وبذل في ذلك السبيل من الجهد والعناء ما يدعو المنصف من مؤرخي حركة الأدب في موطنه الى تسميته « أبو المسرح الأيرلندى » . فقد كان بدون شك مؤسسه الأول والشرف على شؤونه ، والمدافع عن حقوقه ، والنقاد المنصف لفنه ، والرشد الحصيف لأمره . والمدهش في كل هذا أن بيتس خلق لإيرلندا ، التي لم تعرف الفن المسرحي في تاريخها الطويل ، مسرحها الأول الذي أصبح بفعل توجيهاته وإرشاداته وقيادته أعظم مسرح عرفه العالم الناطق بالانجليزية منذ شكسبير .

بالمسيحية ، وشاركه في ذلك عدد من معتنقي مذهبه ، بينما خرج علينا يتبن بمذهبه الخاص الذي كان مزيجاً من المسيحية المتحررة ، ومن فلسفة الصوفية ، وفلسفة جورج مور (٢) .

ومن جهة اخرى بدأ الدافع السياسي الاجتماعي ، الذي ظهر نتيجة لأبحاث فرويد وفلسفة كارل ماركس ، في تحريك عدد كبير من الاتجاهات . فقد مجد كل من فرويد وماركس مبدأ الاخوة الانسانية وفكرة خلق مجتمع لا تفرق اجزائه التعصبات الطبقية ، وعبر كل منهما عن هذه الافكار بصور اتصلت اتصالاً وثيقاً بعالم المدن وعالم الآلة المعاصر ، واستعمل كل منهما اسلوباً كان نتيجة الظروف الخاصة التي صاحبت ميلاد ذلك العالم الجديد . وكرر الاثنان الوعيد والانذار ، وتنبأ بما ينتظر العالم من كوارث فظيعة اذا فشل أهل الأرض في تحقيق مبدأ الاخوة الانسانية ، وخلق ذلك المجتمع العادل الخالي من التعصبات الطبقية .

وهكذا فبعد الأزمات المالية العصبية التي حاقت بالعالم الغربي عام ١٩٢٩ وبروز القوة الهتلرية في ألمانيا وتفاقم خطر الفاشية العالمية ، وغزو إيطاليا للحبشة ، وتفتت عصبة الأمم وانهايار صرحها ، وتفتت عدد العاطلين ليبلغ المليونين في بريطانيا وحدها ، واندلاع نيران حرب ضارية على الأرض الاسبانية (Spanish Civil War) (١٩٣٦ - ١٩٣٩) والتي اعتبرها الجميع بمثابة الدورة الاولى في الصراع الدامي الذي جاءت به الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ - ١٩٤٥) . بعد كل هذا

واخر العقد الاول من هذا القرن بدأ عدد من الشعراء - وعلى رأسهم **أزرا باوند** ( ١٨٨٥ - ١٩٧٢ ) - يحسون بضرورة تجديد اسلوب الشعر ، فسعدوا الى استبدال التعابير الشعرية البالية ، البعيدة كل البعد عن حقائق الحياة المعاصرة ومطالبا ، بتعابير جديدة . ولم يشذ عن هؤلاء س . س . **اليوت** ( ١٨٨٨ - ١٩٦٥ ) الذي تأثر هو ويتنس تأثراً بالغاً بأراء باوند ومحاولاته الفنية ، وسرعان ما تبع هذا الاحساس العميق - بضرورة تجديد اسلوب الشعر ووسائل التعبير الفني - ظهور ذلك الاسلوب الجديد الذي أطلق عليه رواد الشعر والادب آنذاك « اسلوب التخاطب العام » أو « لغة الكلام العادية » "common language" or "common syntax" or "common usage" وهو الاسلوب الذي ميز شعر **سيجفرد ساسون** ( ١٨٨٦ - ١٩٦٧ ) و**أيزاك روزنبرج** ( ١٨٨٠ - ١٩١٨ ) في لهجته الحائكة الفاضية ، وشعر **ويلفرد اوين** ( ١٨٩٣ - ١٩١٨ ) في حشرته الفاجعة . ووصلت خيبة الأمل التي أحس بها عالم ما بعد الحرب العالمية الاولى ( ١٩١٤ - ١٩١٩ ) الدروة في قصيدة اليوت الخالدة « **البياب** The Waste Land » ، وفي الاتجاه الذي تمثل في ما كتبه د . ه . **لورانس** ( ١٨٨٥ - ١٩٣٠ ) من اعادة تأكيد القيم الفطرية المتصلة بالجنس والدين ، ثم في الاتجاه الذي تمثل في شعر **أديث سيتويل** ( ١٨٨٧ - ١٩٦٦ ) من التجاه الى التنميق المفرط ، وخلق عالم من الجمال قائم بذاته .

ولكن العقد الثالث من القرن العشرين رأى اتجاهاً إيجابياً ، فمن جهة أكد اليوت إيمانه

(٢) جورج ادوارد مور ( ١٨٧٢ - ١٩٥٨ ) هو الفيلسوف الانجليزي المشهور الذي تركت آراؤه أثراً عميقاً في الفكر الغربي المعاصر رغم قلة انتاجه . له ثلاثة كتب رئيسية هي :  
Principia Ethica (1903).  
Ethics (1912)  
Philosophical Studies (1922).

ويشتهر كتابه Principia Ethica اتجاهه فلسفياً جديداً نتج عنه ما يمكن أن يوصف بحق بأنه « فلسفة الواقعية الجديدة » New Realism أو « فلسفة الفطرة السليمة » Philosophy of Common Sense « التي عبر عنها مور بأسلوب « التخاطب العام » أو « لغة الكلام العادية » common usage » .

ففى باركورة أعماله الشعرية عبر من حنين شديد الى ماضى أيرلندا ، والى عصر البطولة من تاريخها الطويل ، والى تخليد ذكرى أبطال ذلك التاريخ وأعادتهم الى الحياة في شعره . وقد سجل هذا الاتجاه عند بيتس المرحلة الاولى من مراحل تطوره ، هذه المرحلة التى تمثلت فى دواوينه الشعرية « تقاطع الطريق » (Crossways) (١٨٨٩) ، و « البسودة » (The Rose) (١٨٩٣) ، « والريح بين القصبات » (The Wind Among the Reeds) (١٨٩٩) ، وفى قصيدته الطويلتين « رحلات أوشين » (The Wanderings of Oisín) (١٨٨٩) و « الأمسواء القاتمة » (The Shadowy Waters) (١٩٠٠) (٧) .

ولعل أشهر قصائد بيتس فى هذه المرحلة قصيدة « جزيرة اينسفري » (٤) ("The Lake Isle of Innisfree") من ديوان « الورد » التى نلاحظ فيها هذا الاتجاه الجاهل والحنين الرومانتيكى الشديد نحو ذلك العالم الهادئ الذى عرفه أيام صباه فى ربوع « سليجو » الهادئة والطبيعة المحيطة بها ، كما نلاحظ أيضاً كيف يحاول الشاعر الهرب من عالم الواقع الى ذلك العالم الذى أصبح الآن ملكاً لخياله فقط :

أصبح المقد الثالث من القرن العشرين فترة خيم عليها ياس قاتل واحساس بالفشل ، وغلبت الأفكار السياسية على كل شيء ، فأصبح شافل الشعر آنذاك التعبير عن ذلك الجو الخيف المسيطر على العالم ، فمكست آثار الشعراء الذين كتبوا فى تلك الحقبة طبيعة الجو الذى كانوا يعيشونه ، فقاد ويستون هيو أودن ( المولود عام ١٩٠٧ ) تلك الزمرة من الشعراء الذين صرخوا فى وجهه عالم يدعى الحضارة وهو متوحش متعطش للدم والنظم فانتقدوا الأوضاع السياسية والاجتماعية ورفضوا علم الماركسية ونادوا بالشيوعية العالمية التى لم تكن بالنسبة لهم عقيدة بقدر ما كانت مخرجاً من اليأس الذى غلف كل شيء ، فقد فهم هؤلاء الشيوعية على أنها الديمقراطية الغربية البريطانية وكان أبرز هؤلاء الشعراء الذين انضوا تحت لواء أودن : **لويس ماكينيس** (١٩٠٧ - ١٩٦٣) وستيفن سبندر ( المولود عام ١٩٠٩ ) .

وقد يجد الباحث المدقق مجالاً للمقارنة بين تطور هذا الشعر الذى لخصنا قصته وبين تطور فن شاعرنا ، رغم ما ينطوى عليه تطور هذا الأخير من تباين واختلاف . فقد كان نتاج بيتس الأدبى فى بادىء الأمر يعتمد على طبع شعري حالم وعلى انغماس فى عالم الرؤيا والخيال البعيد عن عالم الواقع .

### جزيرة اينسفري (٥)

سأنهض الآن ، وأذهب الى « اينسفري »

وهناك أبني كوفاً صغيراً من الطين والأصقان :

وسيكون عندي هناك تسعة صفوف من الفاصوليا وخليفة التحل

( ٢ ) الإشارة هنا الى القصيدة وليس الى المسرحية التى تحمل نفس العنوان رغم أن المسرحية عبارة عن وضع القصيدة فى قالب مسرحي فتاريخ القصيدة هو عام ١٩٠٠ بينما نشرت المسرحية فى قالبها النهائي عام ١٩٠٧ .

( ٤ ) القصائد والمتنوعات الشعرية فى هذا المقال كلها مأخوذة من المجموعة الشعرية

The Collected Poems of W. B. Yeats (London, Macmillan, 1963)

( ٥ ) جزيرة حقيقية فى بحيرة جيل فى مقاطعة « سليجو » ، كان الشاعر يتردد عليها أيام صباه .

وأعيش وحيداً في وسط تلك الأشجار التي تضمها هممة النحل  
وسأنعم بالهدوء هناك حيث تقطر السكينة  
من وشاح الصباح الى حيث يغرد صرار الليل  
هناك يتالق منتصف الليل ويتوهج منتصف النهار بلونه الأرجواني  
والمساء تملؤه أجنحة العصفير  
سأنهض وأذهب الآن ، لأنه طوال الليل والنهار  
يترامى الى سمعي صوت خافت تبعثه مياه البحيرة وهي تغسل الشاطئ  
فنعندما أقف في منتصف الطريق أو على الأرصفة الرمادية  
أسمع ذلك الصوت في أعماق القلب .

### ★ ★ ★

وقد أثارت « جزيرة اينسفرى » هذه  
سخط الشاعر فيما بعد ، وكاد يحذفها  
من دواوينه الجامعة نظراً لشيوعها ، ولمحاولة  
صفار الشعراء من معاصريه تقليد أسلوبه فيها  
والنسيج على منوالها . وقد شرح موقفه منها  
شرحاً أخاذاً في سيرته الذاتية بعنوان « سير  
( Autobiographies ) » ، وفسر ما جعله يمج  
هذا النوع من القصائد فيما بعد .

أما القصيدة الثانية التي تشارك « جزيرة  
اينسفرى » في شهرتها ، فهي تلك التي ترجمها  
عن رونساو الشاعر الفرنسي المشهور (٦)  
والتى مطلعها « عندما تهرمين »  
" When You Are Old "

### عندما تهرمين

عندما تهرمين وتشيبين وتمتلىء أجفانك نعاساً  
وتبكين قرب المدفأة ، تناولى هذا الكتاب  
واقترئى ببطء واحلمي بتلك النظرة الناعمة  
التي كانت يوماً لعينيك وما كان لهما من ظلال عميقة .  
أحب الكثيرون لحظات رقتك النابضة بالجور ،  
وأحبوا جمالك بحب زائف أو حق ،

( ٦ ) الشاعر بير دى رونساو ( ١٥٢٤ - ١٥٨٥ ) من أعظم الشعراء الفرنسيين وأشهرهم ، حاول هو وأتباعه خلق لغة أدبية غنية ، طيبة ، رفيعة ، تماماً كما فعل بترارخ في إيطاليا وقصده أن يخلق لفرنسا لغة يمكن بواسطتها التعبير عن أسامي أنواع الشعر حتى يتمكن الشعر الفرنسي من منافسة الشعراء الأفريقى والرومانى القديمين . ويتميز شعر رونساو بالاناقة اللطيفة وتقاليد شعراء البلاط إلا أنه يعتاز أيضاً بصراحة مشرفة وتقافة وعدم تكلف وبراعة متجددة هي من مميزات معصوم ما قبل النهضة .



ولكن رجلاً واحداً أحب فيك نفسك الساحقة  
وأحب الأحزان المرتسمة على وجهك المتغير .  
وعندما تتنحنح قرب القضببان المتوهجة  
دمدمي بشيء من الكتابة : كيف هرب الحب  
وأخذ ينقل الخطى فوق الجبال الشاهقة  
مخفياً وجهه بين حشد من النجوم .

★ ★ ★

بيتس بليونيل جونسون ( ١٨٦٧ - ١٩٠٢ )  
وارنست داوسون ( ١٨٦٧ - ١٩٠٠ ) ، وهما  
الشاعران اللذان خلداهما في سيرته الذاتية وفي  
شعره . فقد عاونه هذان وزملاؤه من أعضاء  
النادى في معرفة التيارات الأوروبية المختلفة ،  
وساعدوه على الاتجاه نحو نظرية جديدة في  
الشعر .

ويظهر الأثر الفرنسى ( ٨ ) في شعر بيتس  
جليسا ما بين ١٨٩٠ و ١٩٠٠ ، حين أعلن  
بصراحة إيمانه بملارميه ومذهب الأدبى ( ٩ ) ،  
وصرح فى إحدى قصائده أن « الكلمات وحدها

وقد اتجه بيتس وزملاؤه من أعضاء  
« نادى النظامين » ( ٧ ) ( The Rhymers' Club )  
في ذلك الحين الى « والتر پاينر » ( ١٨٢٩-١٨٩٤ ) ،  
والى زعماء الرمزية من الشعراء الفرنسيين .  
وكان لأصدقائه أمثال آرثر سيمونز ( ١٨٦٥ -  
١٩٤٥ ) اثر كبير في الاتجاه الرمزي عنده ،  
فقد شحذوا خياله بما قصوه عليه من حركة  
الرمزية في الشعر الفرنسى آنذاك . وبالرغم من  
زياراته لباريس والتقاءه بزعماء تلك المدرسة  
فقدبقى مصدر معلوماته الوحيد من هؤلاء  
اصداؤه من « نادى النظامين » نظراً لعدم  
اتقانه الفرنسية . وفى « نادى النظامين » التقى

( ٧ ) كان الفصل في تأسيس هذا النادى الأدبى عام ١٨٩١ لارنست ريس ، و ت . و . رولاستون ، وبيتس .  
وقد ضم فيما بعد ليونيل جونسون ، وارنست داوسون ، وسيلاوان ايماج ، وجون دافيد سون ، وادوين اليس ، وجون  
تود هنتر .

( ٨ ) لقد عالج هذه الناحية الدكتور دافيز في كتاب قيم تحت عنوان :

E. Davis, Yeats's Early Contacts with French Poetry (Pretoria, University of South Africa, 1961).

( ٩ ) ستيفان ملارميه ( ١٨٤٢ - ١٨٩٨ ) أشهر شعراء الرمزية في فرنسا ويوصف أحياناً بأنه الشاعر الرمزي  
الأول ، كان بيتس من أشد المعجبين به وكتب عنه بحراً وحماس بالفرنسية . حاول ملارميه أن يجعل للشعر ذات الأثر  
الذى تتركه الموسيقى وذلك بأن يترك في القارئ أثراً مباشراً ليس عن طريق العبارات الواضحة ولكن يطلق تراكيب ولىق  
بين المعانى التى يعبر عنها ، فاستعمل الصور الشعرية المعقدة المترابطة المتصلة التى لها طلاقة وثيقة بعضها ببعض  
كما هو الحال في تراكيب الأنغام في القطعة الموسيقية الواحدة . ورغم أن التعبير الشعرى عنده لا يستف من حساب التتسلسل  
المخفى فإنه كثيراً ما يقبل اللغز ويؤخره أو يقدمه ، كان هم ملارميه أن يستحوذ على اهتمام القارئ كله فلا يترك له مجالاً  
ليكون تحت سيطرة أى شاغل آخر سوى الأثر الشعرى ولهذا حذف كل علامات الترقيم ( Punctuation ) لأنها تنوق  
المفهوم الكلى للشعر ولا تترك المجال الواسع أمام الخيال لتداعى المعانى والصور . ويعتبر ملارميه في استعمال التعبير  
غير المباشر وفي البراعة اللغوية التى اشتهر بها ، رائد الشعر القريب الحديث .

هي الخير الأكيد» . أما اثر بيتس فيظهر جليا في اتفائه معه على ان « الفن ما هو الا عالم الاحلام » .

وقد اثر طبعه الحالم آنذاك في قصائد الفيزل التي كتبها وعبر فيها عن حبه لمود جون (١٠) الفتاة التي الهبت خياله ، فوصف

جمالها بأنه جمال الملكات ، ورمز لها برموز مختلفة . وقد اتسمت تلك القصائد بلون خيالي بعيد ، ومثلت لنا أشباحاً جميلة تركت

الجسد وطافت في عالم حالم اثري . وقد عبر عن عاطفته الجياشة ، وعشقه المارم لمود جون بشكل لا يترك الا أصداء اثيرة خافتة ،

(١٠) كانت مود جون (١٨٦٦ - ١٩٥٣) ابنة صايربريطاني وام ايرلندية شبت لتصبح أشهر امرأة في تاريخ ايرلندا السياسي اذ وعيت حياتها لخدمة القضية الايرلندية والدفاع عن حقوق ايرلندا وكان اتجاهها السياسي يميل الى العنف واستعمال القوة ، كان اول لقاء بين مود جون وبيتس عام ١٨٨٩ عندما زارت منزل والد الشاعر في « بدفورد بارك » في لندن وهي تعجل رسالة من جون اوليري اعظم القادة الوطنيين آنذاك . وقد كان هذا اللقاء حبا من اول نظرة بالنسبة لبيتس فوصف اثر مود جون عليه في سيرته بقوله : « كانت بشرتها مضيئة كتوار شجرة التفاح اذا ما تغطته اشعة الشمس » فيصورها وكأنها تجسد الربيع في شكل امرأة . وقد بها بيتس لواعج فرامه مدة ثلاث عشرة سنة بدون ان ينجح في انقائها بالزواج منه وعبر عن حبه الفاضل في قصائد عدة في سياق مغالي ، هذه امثلة منها ، ففي قصائده المبكرة يرمز اليها « بالزهرة » او « الوردة » ، وهي ايضا فيها بعد - « ديردرة » بطلة الاساطير الايرلندية القديمة و « ديردرة » هذه اسمها ما تكون بليلي الفارسية في الادب العربي ، وعملا لا شك فيه ان اثر مود جون عليه كان اثرًا طويلا وكان العلاقة التي بينهما ولطيفة التي عالجت بهامود جون هذه العلاقة اثر بالغ تسبب في تغير مجرى حياة الشاعر . فقد تجاهلت مود جون توسلات بيتس عارضا عليها الزواج اذ تزوجت من شون ماكبريد عام ١٩٠٣ وهو الزواج الذي لم يدم اكثر من سنتين . وعندما اعدم ماكبريد بعد فشل ثورة ١٩١٦ عاد بيتس فعرض عليها الزواج مرة اخرى انها رفضته هذه المرة ايضا . وفي محاولة يائسة عرض الزواج على ابنتها « ايزولت » التي اخبرته بانها تعتبره عما لها مما يجعل زواجها منه مستحيلا . فما كان من بيتس الا ان قرر الزواج بآية فتاة مناسبة فسامعته الليدي جريجوري في اختيار عروسه وتزوج عام ١٩١٧ من الانسة جورجي هايدليس التي كانت له خير زوجة واسعدته سعادة كبرى عبر عنها بيتس في قصائده بعنوان « من سليمان الى ملكة سبا Solomon to Sheba » و « سليمان والساحرة Solomon and the Witch » الا ان الصداقة التي كانت تربط مود جون ببيتس بغض النظر عن قصة الحب هذه استمرت الى نهاية حياة بيتس عام ١٩٢٩ . وبقيت مود جون بالنسبة لبيتس رمزا لاسسحر المرأة وجمالها فوصفها في قصيدته « دعاء الى ابنتي A Prayer for my Daughter » بأنها « اجمل امرأة ولدت في هذا العالم » وكانت عنصر الالهام في قصائد الحب التي كتبها في كل مرحلة من مراحل حياته . وبطول عام ١٨٨٠ كان الشعر الفيتكوري ( شعر عصر الملكة فكتوريا ١٨٣٠ - ١٨٨٠ ) قد استنفد افراضه ولم تشهد العشريون سنة الباقية من القرن التاسع عشر أية دلائل على تطور جديد في الشعر الانجليزي . وعلقت المدونة المعروفة بـ « ما قبل الروفالفالية Pre-Raphaelism » على كل ما عداها وكان ابرز مثليها في تلك الحقبة المتأخرة الشاعر الرسام ولیم موريس ( ١٨٢٤ - ١٨٩٦ ) احد اعز اصداق جون بطلي بيتس ، والد شاعرنا . وفي العقد الاخير من ذلك القرن فقد الشعر الفيتكوري عماليقه الكيريين فبات بروننج عام: ١٨٨٩ ولحقه تينسون عام ١٨٩٢ وهو العام الذي يمكن اعتباره مولد فترة « شعر الانعطاف Decadent Poetry » في الشعر الانجليزي وكان معظم الشعراء الذين اتسموا الى هذه « الحركة » اعضاء في نادي النظاميين كارتر سيمونز ، وارنست داونسون ، وليونيل جوتسون . وفترة « شعر الانعطاف » هذه تقع ما بين عامي ١٨٩٢ - ١٩١٤ في إنجلترا وقد وصف آرثر سيمونز خصائص هذا الشعر بقوله : « وهي للذات عميق ، ولقائ يقود الى البحث في كل ما هو غريب وفي مالوف ، واتجاه نحو العقل الفني يبلغ حدا التطرف ، ومبالغة في ادخال التحسينات اللفظية والفنية ، والتعارف روحي واخلاقي » . وتتلخص مبادئ شعراء الانعطاف في أنهم اعتقدوا بأن « الفن » اسمي من « الحقيقة » وان اجمل ما في الوجود يتمثل في الاشياء التي هي على وشك الهلاك او الفناء او التلاشي ، وقد هاجموا في آثارهم وفي تحياتهم تقاليد عصرهم ومثله الخلقية والروحانية والمسلكية والاجتماعية . للمزيد من المعلومات عن شعر الانعطاف راجع الدراسة :

John M. Munro, The Decadent Poetry of the Eighteen Nineties (Beirut, American University of Beirut, 1970).

الا في خلق اثر فني غامض يوحي لنا بأنه لا يزال يكتب بأسلوب ككتاب العقد الأخير من القرن التاسع عشر ، وبأنه شاعر رومانسي متخلف في حساب الزمان . غير أنه استطاع أن يخلق أسلوباً خاصاً أتاح له أن ينظم القصيدة الكاملة في جملة واحدة . ولعل أبرز مثل لهذا الأسلوب والاتجاه الرمزي الذي أشرنا إليه قصيدته « يلوم الكروان » "He Reproves the Curlew" ، من ديوان « الريح بين القصبات » :

ترجمها بيتس الى ميثولوجيا خاصة ورموز بعيدة العمق ، صعبة الفهم ، مويضة التحليل . فهو يتخذ من الورد رمزاً لمعشوقته ، ويربط بينها وبين هيلانة طروادة ، ثم يذهب الى تصوير الطبيعة الساحرة لوطنه أيرلندا ، ويدخل عناصر الطبيعة الى رمزيته هذه لتعاونها على نقل شعوره الذي يتلخص في حنينه الشديد الى معشوقته والى قشله الذريع في الوصول الى قلبها . ولكنه في كل هذا لا ينجح



الطبيعة الأيرلندية الساحرة التي أحبها بيتس ،  
وكانت عنصراً هاماً من عناصر الهامه

### يلوم الكروان

كف ايها الكروان عن نواحك في الفضاء ،  
وحسبك ان تبعث به الى المياه في مغرب الشمس ،  
فنواحك يعيد الى قلبي  
عيونا اثقلتنا الرغبة وشعراً غزيراً مسترسلاً  
تارجح يوماً ما على صدرى :  
ان في نواح الريح من الشر ما يكفى .



الديوان الذى نشره عام ١٩١٤ بعنوان  
« المسؤوليات » ( Responsibilities ) .

ولم تكن قصائد ييتس التى ضمنها ديوانه  
« فى الغابات السبع » خالية من مواطن  
الضعف التى اصابته شعره فى ديوانه السابقة  
ولكنها كانت المقدمة لما استطاع ان يبده فيها  
بعد . وبرزت قصائد هذا الديوان التى تسجل  
تطوراً فى شعر ييتس هى قصيدة « لعنة آدم »  
( Adam's Curse ) .

وبالرغم من أن ديوانه « الريح بين القصب »  
بشر بتفتيح عبقرية شعرية جديدة ، وسجل  
كسباً شعرياً رائعاً لييتس بالقياس الى شعر  
معاصريه من الانجليز ، فان مرحلة الانتقال  
عنده بدأت فى ديوانه « فى الغابات السبع »  
( In The Seven Woods ) ( ١٩٠٣ ) ، وبلغت  
ذروتها فى ديوانه « الخوذة الخضراء وقصائد  
اخرى » ( The Green Helmet and Other Poems )  
( ١٩١٠ ) ، واعطت ثمارها البانعة حينما عاد  
ناكد نضجه الشعرى وعبقريته الفذة فى

### لعنة آدم

جلسنا سوياً فى أواخر فصل الصيف  
أنا وانت وتلك المرأة الجميلة الودعة صديقتك الحميمة  
وتحدثنا عن الشعر .  
قلت : « ربما استغرق بيت من الشعر ساعات وساعات  
ولكن كل ما نرتق ونفتق يكون هباء  
إذا لم يبد وكأنه ثمرة خاطرة عابرة .  
وأجدى لك الركوع على نخاع مظالمك  
لتمسح أرض المطبخ أو تكسر الصخور  
ككثير عجوز يعمل غير عابىء بطقس حار أو قارس  
وأصعب من هذا كله التعبير عن الالمان العذبة تعبيراً يجعلها تتواصل وتتألف  
ولكن ليس الشاعر سوى متسكع فى نظر

أصحاب الصخب من صيارفة ومعلمي اولادورجال دين  
هؤلاء الذين بعدهم شهداء الشعر العالم بأسره » .

اجابت تلك المرأة الجميلة العذبة التى من اجلها  
سيماني كثيرون غصة في الاحشاء  
عندما يكتشفون صوتها الخافت العذب -  
اجابت قائلة : « يكفي ان تكون امرأة لتعرف  
ان الجمال لا يكون بدون تعب وكدح  
وهذا امر لا يلقن عادة في المدارس »

قلت : « يقيناً انه لا يوجد شيء جميل  
منذ ان ارتكب آدم خطيئته الا ويتطلب للوصول اليه كدحاً عظيماً .  
لقد كان هناك عشاق راوا ان الحب يجب ان يكون  
ممزوجاً الى حد بعيد بلطف الخلق  
حتى انهم كانوا يتأوهون وينظرات خبيثة يقتبسون اقوال  
من سبقهم فيما سلف من كتب جميلة قديمة  
ولكن كل هذا اصبح الان تجارة كاسدة » .

جلسنا وقد خيم علينا الصمت عندما ذكرت كلمة الحب :  
ورأينا نور النهار في جذوته الاخيرة يتلاشى  
ورأينا في ارتعاش لون السماء الازرق - الاخضر  
قمرأ قد بلى وأصبح كانه صدفة  
برتها مياه الزمن في جزر ومد  
يرتفع الى النجوم ويتفتت اياما وسنيناً .

وكان لدي خاطر جدير بان تسمعيه وحده دون سواك :  
هو انك كنت جميلة وانني جاهدت  
لاحبك بذلك الاسلوب القديم السامى من اساليب العشاق  
وان كل شيء بدا سعيداً ، ولكننا أصبحنا  
متعبى القلب ، ثعب ذلك القمر الأجوف .

اليهما ما تضمنته هذه القصيدة من وصف  
دقيق للجهد الفنى الذى يبذله الشاعر في  
خلقه ، والصناعة الشعرية المضنية التى  
يتطلبها ذلك الخلق . فقد ربط بيتس هنا بين

وهكذا نجد في هذه القصيدة اتجاهاً جديداً  
نحو « الواقعية » ونحو اسلوب « التخاطب  
العادى » ، هذه الواقعية وهذا الاسلوب  
اللذان ميزا شعر بيتس فيما بعد ، يضاف

وقد عبر بيتس في ديوانه « في الغابات  
السبع » عن خيبة أمله ، وفشله في حبه في  
ثلاث قصائد رائعة هي « حماقة الشعور  
بالسلى » (The Folly of Being Comforted)  
و « لا تمنح القلب كله » (Never Give  
all the Heart) و « لا تعشق طويلاً »  
(O Do Not Love too Long) :

الشعر والحب والجمال ، وقارن بين عملية  
الخلق في كل من هذه العوالم الثلاثة ، وأكد  
أنها فنون على الإنسان أن يكسح كدحاً  
مستديماً في سبيل رفعها الى الصلاء . ولم  
يقصر هذا على هذه العوالم الثلاثة فحسب بل  
وسَّع المعنى ليتضمن الحياة بأسرها .

### حماقة الشعور بالسلى

حدثني بالأمس من اعتاد العطف علي فقال :  
« لقد وخط الشيب شعر من تعشق  
وظلال خفيفة تحيط بعينيه .  
سيساعدك الزمن على أن تكون حكيماً  
رغم أن ذلك مستحيل الآن ،  
فالصبر كل ما تحتاج إليه » .

ولكن القلب يصرخ : « لا

ليس عندي فتاة من السلى ، ولا حتى ذرة منها ،  
فباستطاعة الزمن أن يخلق جمالها مرة أخرى ،  
فمن نبلها العظيم  
توهج النار المندلعة حولها كلما تحركت  
وهي أشد ثاقباً : آه ! لم تكن هذه أساليبها  
منذما كان جموح الصيف كله يطل من نظراتها » .  
أيها القلب ! أيها القلب ! عليها أن تلنفت فقط  
لتدرك حماقة الظن أنك وجدت السلى .

### لا تمنح القلب كله

لا تمنح القلب كله . لأن الغواني  
يجدن الحب  
غير جدير بالاحتفال أن بدا  
لهن أكيداً ، ولا يتخيلن  
أن الحب يلوى من قبلة الى قبلة :  
لأن كل ما هو جميل  
ليس الا لحظة عابرة من القبلة الحاملة المدبة .  
آه ! لا تمنح القلب مرة واحدة

قد وهبن قلوبهن للعبة الحب  
ومن ذا الذى يستطيع أن يلعب اللعبة بمهارة  
أن كان الحب قد أصممه وأبكمه وأعماه ؟  
أن من صاغ هذا القصيد ليذرك فداحة الثمن ،  
فقد منح قلبه كله وخسر .

### لا تعشق طويلا

لا تعشق طويلا ، يا حبيبي .  
فأنا قد عشقت طويلا وطويلا  
حتى صرت مهملًا  
كاغنية عتيقة .

أمضينا طيلة أيام صبانا  
لا يمكن للواحد منا معرفة  
أفكاره منفصلة عن الآخر ،  
فقد كنا وكاننا شخص واحد .

ولكنها ، وبالأسف ، تغيرت فى لحظة واحدة -  
آه ، لا تعشق طويلا  
والأ صرت مهملًا  
كاغنية عتيقة .



أن ينتج بيتس إنتاجاً شعرياً ملحوظاً ، ولم يكن  
ديوانه « فى الغابات السبع » كبير الحجم ،  
حتى أنه يمكن القول : أنه لم ينتج إنتاجاً  
شعرياً كبيراً أو ملحوظاً منذ عام ١٨٩٩ .

وقد أمضى بيتس فترة السنوات العشر  
التالية فى غمار الكفاح الدنيوى ، فاستمر فى  
نشاطه الذى بدأه قبل حين فى مضمار تلك  
الجمعيات الأدبية التى ساعد على خلقها بين

ولا يمكن أن تخفى علينا مرارة بيتس فى هذه  
القصائد الثلاث ، فقد ضربت مود جون  
بتوسلاته وبجبه عرض الحائط ، وتزوجت عام  
١٩٠٣ بضابط اسمه جون-ماكبريد ، فكانت  
هذه صدمة قاسية عبر عنها بيتس فى هذه  
القصائد وفى عدد من القصائد المربرة فى ديوانه  
« الخوذة الخضراء وقصائد أخرى » .

ومرت الفترة ما بين ١٩٠٣ و ١٩١٠ دون

وكان لهذا الاتصال المباشر بعامة الناس ، وبدوامه الحياة، وبالتعصب الدينى والسياسى الذى عارض مبادئه الفنية السامية - أبلغ الأثر فى شخصيته كشاعر وإنسان .

فلقد أتاح له هذا النشاط الخارق خبرة فى الحياة لم تكن من مقومات شخصيته الفنية قبل ذلك ، كما أتاح له الاتصال بحركة المسرح التأثير بأراءه اصدقائه فى ذلك الكفاح ، وعلى رأسهم **الليدى جريجورى** (١٧) ( ١٨٥٢ -

١٨٩١ و ١٨٩٢ فى لندن ودبلن (١١) والتى كان هدفها احياء التراث الأدبى الخالد لايرلندا ، ووهب نفسه لخدمة الحركة المسرحية الايرلندية التى كان هو مبداها وروحها الوثابة وعقلها الخلاق (١٢) وهب يدافع عن قداسة الفن وحرية الأديب ، وكرس جهده للدفاع عن المبادئ السامية التى وضعها لحركة المسرح ولفنه وأدبه ، وخاض غمار معارك فكرية عديدة مجاهداً فى سبيل الأدب .

( ١١ ) أسس بيتس الجمعية الأدبية الايرلندية فى لندن ( The Irish Literary Society ) عام ١٨٩١ والجمعية الوطنية الأدبية الايرلندية فى دبلن ( The Irish National Literary Society ) عام ١٨٩٢ . وتلخصت اهداف كل من هاتين الجمعيتين فيما يلى : ( ١ ) تشجيع الأدب الايرلندى الحديث بإلقاء المحاضرات عن المواضيع الايرلندية ( celtic subjects ) .

( ٢ ) نشر انتاج الادباء المهملين والذين يجدون صعوبة فى طبع آثارهم .

( ٣ ) ترجمة النصوص الايرلندية القديمة ( celtic texts ) .

( ٤ ) جمع الاساطير الايرلندية وتبويبها ونشرها .

( ٥ ) جمع كل ما يتصل بالادب الشعبى واحياء الروح الوطنية فى الأدب الايرلندى المكتوب باللغة الانجليزية . وباختصار كان الهدف بحث نهضة ادبية وطنية فى ايرلندا بعيد للبلاد كرامتها المفقودة وتصحيح المفهوم الخاطى عنها فى الادب الانجليزى الذى كان كثيراً ما يستغل « الايرلندى السكر » كمصدر من عناصر الترفيه فى المسرحية .

( ١٢ ) احسن المراجع عن دور بيتس فى بحث النهضة الأدبية الايرلندية هي :

Una Ellis-Fermor, *The Irish Dramatic Movement* (London, Methuen, 1954).

Lennox Robinson, *Ireland's Abbey Theatre : A History, 1899-1951* (London, Sidgwick and Jackson, 1951).

Andrew Malone, *The Irish Drama* (London, Constable, 1929).

Ernest Boyd, *Ireland's Literary Renaissance* (London, Gran Richards, 1923).

( ١٣ ) كان لليدى جريجورى وجون ميلينجتون سينج دور رئيسي فى معاونة بيتس ونجاح مساعيه لخلق حركة المسرح فى ايرلندا (The Irish Dramatic Movement) فلم بمساعدتهما اولاً تأسيس المسرح الوطنى الايرلندى عام ١٨٩٦ وجاء سينج فيما بعد ليدعم هذا المسرح ويعاونه فى انشاء مسرح الابى المشهور عام ١٩٠٤ .

كانت الليدى جريجورى من الطبقة الارستقراطية التى اهتمت بالأدب ففتحت أبواب قصرها فى « كول » لعدد من الادباء كبيتس وسينج وبرنارد شو وشون اوكسى وجووج مور وادوارد مارلين واصبحت رامية للفن والأدب ، الا انها كانت فى حد ذاتها كاتبة قديرة ومؤلفة مسرحية ناجحة استفاد كل من بيتس وسينج من خبرتها ونقدتها الذى كانت توجهه لكليهما . يعيد الآن الناشر كولين سمايث نشر آثارها المعديدة وخاصة تلك التى كان لها ابعاد الأثر فى بيتس وقد صدر إلى الآن تسعة مجلدات فى مجموعة ( The Coole Edition ) أهم مسرحيات الليدى جريجورى نشرت عام ١٩٠٩ تحت عنوان : *Seven Short Plays* وأرؤغ ما كتبت هي مذكراتها عن الحركة المسرحية :

(Lady Gregory, *Our Irish Theatre*) (Gerrards Cross, Colin Smythe, 1972)

التي تؤكد فيها الدور العظيم الذى قام به بيتس فى خلق المسرح الايرلندى .



فبين عامي ١٨٩٩ و ١٩١٠ عاد يتس وفتح آثاره الأدبية كلها تمهيدا لنشر مجموعة آثاره التي صدرت عام ١٩٠٨ ، فحذف منها ما لم يتفق، ومادته الفنية الجديدة التي بدأ نفسه ها

( ١٩٣٢ ) وجون ميلينجتون سينج ( ١٨٧١ - ١٩٠٩ ) ولكن اثر الأخير كان اعمق واقوى من غيره ، نظراً لبوغه الفذ في الفن المسرحي وللظروف التي احاطت بحياته القصيرة المحزنة . فقد كان يتس عظيم الايمان بنسج وبانه العبقري الذي انتظره المسرح الأوروبي منذ العصر الاليزابيثي ، فيشبهه بشكسبير وبراسين وبأتمة الكتاب المسرحيين من قدماء اليونان والهنود ، ويؤكد في مراثيه « ج . م . سينج وايرلندا التي عاصرت » كيف بهرته نظرة سينج الساخرة الى الحياة ، وكيف وجد في تعبيراته عن حياة الفرد العادي واخايسه وفي كشفه عما هو غريب وغير عادي في الحياة ، الحافز الذي شجعه على أن يغير من أسلوبه واتجاهه بالفن . ولئن كان يتيسر في حتماسه لسينج بالغ الايمان في تقديره له ، فلقد كان لسينج اكبر اثر عليه في هذه الفترة من حياته . وقد عبر ينس عن ذلك في كتاب «سر ذاتية»

( ١٤ ) لا مجال للمناقشة حين نقول ان اهم اثر الادبي و الفكري يبيّن انما هو جون ميلينجتون سينج ، و الاطلاع على مدى الاثر الذي تركه سينج في بيّن راجع مجموعة بيّن الشعرية بعنوان « اكتشافات » و « مقالات الثالث » مقدمة الطبعة الاولى « مسرعة بشر الفلاسطين »  
 Preface to the First Edition of The Well of the Saints.  
 ( ١٥.٥ ) و « مقدمة الطبعة الاولى لقصائد وترجمات جون م. سينج »  
 Preface to the First Edition of John M. Synge's Poems and Translations  
 ( ١٩.٩ ) و « اخيرا تلك الرؤية الشعرية الرائعة » ج . م . سينج و « Ireland التي عاصرتها »  
 J. M. Synge and the Ireland of His Time.

( ١٩١. ) وكلها موجودة في كتابه :

**Essays and Introductions** (London, Macmillan, 1961)

كما ألفت نظم القاريء الى مقالى بعنوان « بيتس وسينج Yeats and Synge » فى كتابى :

A Centenary Tribute to John Millington Synge 1871-1909 : Sunshine and the Moon's Delight (New York, Barnes and Noble, 1972).

وهو أحدث كتاب عن سينج وقد اعد ليكون مرجعاً للباحثين ويحتوى على ثلاث وعشرين دراسة كتب كلاً منها أحد المتخصصين في سينج .

( ١٥ ) راجع مقال ت . س . اليوت عن بيتس بعنوان :

"The Poetry of W. B. Yeats," The First Annual Yeats Lecture, delivered to the Friends of the Irish Academy at the Abbey Theatre, June, 1940; and *The Southern Review*. VII, 3 (winter 1942), pp. 442-454.

الفلسفية والصورة الشعرية ، مع مراعاة وحدة القصيدة - الشيء الذى حققه فى شعره بعد عام ١٩١٤ - . وقد وجد فى المسرح المجال الذى تمكن فيه من تنظيم عناصر فنه واخصاها للقيود التى لا يمكن للشاعر الاستغناء عنها اذا اراد أن يسبغ على عمله معنى انسانياً عاماً . وقد عافت نفس بيتس هذه الفترة التى يمكن أن نصفها بأنها فترة الصمت الشعرى والتى وصفها مثلاً فى شعره ونثره ورسائله . الا انه تمكن اخيراً من التغلب على قسوة الانتاج الشعرى الذى قال عنه : « انه قد جمعد عصارة الحياة فى عروقه » ، وعبر عنه فى قصيدته بعنوان « سحر ما هو عسير » (The Fascination of What's Difficult) فى ديوانه « **الغودة الخضراء وقصائد اخرى** » :

فى مقالاته ، وخاصة مجموعة مقالاته بعنوان « أفكار عن الخير والشر » (Ideas of Good and Evil) التى نشرها عام ١٩٠٣ ، ثم مجموعة بعنوان « اكتشافات » (Discoveries) التى نشرها عام ١٩٠٧ . ويمكن من ان يجد موطنه القديم فى دوامة الشعر الانجليزى حينئذ .

ولعل من حسن حظ بيتس انه ترك الشعر فترة واتجه الى المسرح ، وكان قد بلغ فى ديوانه « الربيع بين القصبات » أقصى ما يمكن ان يبلغه الشاعر الفنائى . واصبح لزاماً عليه ، اذا اراد أن يخلق من موهبته الفئائية فناً خالداً ، ان يطعم تلك الموهبة بواقعية الخبرة الانسانية ، وان يوفق بين الفكرة

ان سحر ما هو عسير

قد جمعد عصارة الحياة فى عروقي ، واقتلع

من قلبى الجبل العفوى

وراحة البال الفطرية . ان مهرنا يشكو التوعك

وكان دماً مقدساً لا يجرى فى عروقه وكأنه لم يقفز

من على جبل « اوليمپوس » فوق السحاب ،

فهو يرتجف تحت وطأة السوط ، والشقاء ، والعرق ، والانتخاع

وكانه يجر حملاً من حصباء الطريق . فلتنزل لعنتى على هذه المسرحيات

التي يجب أن تخلق فى خمسين طريقة مختلفة ،

ولعنتى على ذلك الصراع اليومي مع كل وغد أو أبله -

مهنة المسرح ، وإدارة الناس .

قسماً اني سوف اجد الاصطبل وافتح الباب

قبل أن يعود الفجر الينا من جديد .

أشار الى هذه المشكلات بأبهام مرة أو مرتين في ديوانه « في الغابات السبع » ، وبصورة أوضح في « الخوذة الخضراء وقصائد أخرى » ، ولكنه الآن يعبر لنا بوضوح كامل عن احساسه العميق بالمسؤوليات السياسية والاجتماعية التي تقع على عاتق الشاعر .

فهو يعالج ، مثلاً ، تلك القضية التي شغلت الأذهان حيناً من الزمن ، وأثارت جدلاً صحفياً واديباً عظيماً ، وكان محورها العرض الذي تقدم به السير هيو لين (١٧) لمجلس بلدية دبلن بأن يهب مدينة دبلن مجموعته الشخصية النادرة من اللوحات الفنية بريشة عدد من الرسامين العالميين اذا توفر متحف لاثق لتعرض فيه .

وقد كان للتعصب من جانب اولئك الذين ادعوا الوطنية العمياء اثره في تمويق تنفيذ مشروع ايجاد المكان اللائق ، ففقدت ايرلندا ذلك الكنز الفني الرائع عندما غرق السير هيو لين في حادث « التابتيك » وبقيت تلك اللوحات في متحف « التيت » بلندن حتى عام ١٩٦١ ، عندما اتفقت الحكومتان البريطانية والايرلندية على تناوب عرض تلك اللوحات لمدة ستة اشهر في لندن ، ولعدة مماثلة في ايرلندا .

وبالرغم من أن معاصريه رأوا في ديوانه الأخير هذا نهاية عبقريته الشعرية ، فان هذا الديوان سجل عند بيتس اتساع افقه الفني وبدء اعتماده على تجاربه كائنسان وفنان في خلق شعره ، وادراكه لمطالب الحياة .

وفي رأينا - وفي هذا نخالف معظم نقاد بيتس (١٦) - أن بدء التعبير عن شخصيته الانسانية يبدو في هذا الديوان ، وفي مجموعة مقالاته « اكتشافات » ( ١٩٠٧ ) ، وليس فقط في ديوانه « المسؤوليات » ( ١٩١٤ ) وما تلاه . رغم أنه يؤكد هذا الاتجاه بصورة اعم واوسع وبأسلوب شعري امتن وأفصح في شعره الذي كتبه بعد « الخوذة الخضراء وقصائد أخرى » .

ومهما يكن من امر ، فان العنوان الذي اختاره لديوانه « المسؤوليات » والعام الذي تم فيه نشره من الاهمية بمكان . فهنا نشاهد تبلور ذلك الاتجاه الذي لمساته في شعره في « الخوذة الخضراء وقصائد أخرى » ، ونلمس كيف غير بيتس من طبعه الفني . فهو هنا يكتب بأسلوب تهكمي ساخر تشبوه مرارة بالغة ، متخذاً اتجاهاً جديداً في فن الهجاء .

ونتبين هنا أيضاً كيف بدأ يعالج المشكلات السياسية المعاصرة في شعره . فقد سبق ان

( ١٦ ) أمثال :

A. N. Jeffares, W. B. Yeats : Man and Poet (London, Routledge, 1949).

T. R. Henn, The Lonely Tower (London, Methuen, 1950).

R. Ellmann, Yeats : The Man and the Masks (London, Macmillan, 1949).

وادافع عن هذا الرأي بأسباب في كتابي بعنوان :

Yeats's Verse Plays : The Revisions, 1900-1910 (Oxford, Clarendon, 1965).

( ١٧ ) كان السير هيو لين ( ١٨٧٤ - ١٩١٥ ) أحد اقرباء الليدى جريجوري ومن اكبر المهتمين باللوحة الفنية النادرة في بريطانيا وايرلندا في بداية هذا القرن وتعد مجموعته التي اشرنا اليها من أندر المجموعات العالمية من حيث انها تضم بعض الأعمال الفنية الفريدة لاساندة الرسم في أوروبا وخاصة لوحات الرسامين الانطباعيين من الافرنسيين .

غضبه على أولئك الذين سمحوا لهذه الثورة بأن تفشل وردد فيها بيتيه الشهيرين :

لقد ماتت أيرلندا الرومانتيكية وانقضت

وسكنت اللحد مع أولري ...

ويختتم يتنس ديوان « المسؤولين » بقصيدة عنوانها « المعطف » " A Coat " يتنكر فيها لاسلوبه الشعري القديم ولتلك « الميثولوجيا القديمة » التي شغلته حيناً ، ويلمع أولئك « الحمقى » من الشعراء الذين قلدوا ذلك الاسلوب وتلك الميثولوجيا ، ويعلن أن هناك « شجاعة أعظم في السير عارياً » ، مصرحاً بأنه قد خلع عن نفسه ذلك المعطف

ولقد سبقت هذه القضية قضايا أدبية أخرى كقضية مسرحية سينج « الفتى اللعوب » ( The Playboy of the Western World ) ( ١٩٠٧ ) التي شغلت يتنس والهبت حماسته ، فخرج كالأسد الضاري يدافع عن سينج ( ١٨ ) وهكذا أجبر يتنس على الخروج من برجه العاجي للخرق في معارك أدبية واجتماعية وسياسية ، اكره فيها أحياناً على استعمال وسائل عديدة للدفاع عن آرائه .

أما أشهر القضايا السياسية التي جلبت سخط يتنس الشديد ، فهي قضية ثورة أيلول ( سبتمبر ) ١٩١٣ التي ألهم فشلها شاعرنا قصيدته « سبتمبر ١٩١٣ » " September 1913 " ، فقد صب فيها جام

( ١٨ ) هاجم بعض التزمتمين سينج والهمود « بالخيانة الوطنية » لأنه خلق في مسرحيته مجتمعاً يمجّد شاباً ادعى انه قد قتل والده ولانه اساء الى نساء أيرلندا عندما أورد مقطعاً يذكر فيه الشباب وقوف الفتيات امامه باردية النوم . ولار مدعو الوطنية وحاولوا منع عرض المسرحية بحجة انها تصورا لإرلندا بلداً يمجّد قاتل الأب وانها تسوء الى سمعة فتياتها ، مما يجعلها في موقف ضعيف تجاه غريماتها السياسية بريطانيا. الا ان يتنس أبى أن يمنع الأدب لأى سبب من الأسباب عن التعبير عن وجهة نظره بكامل الحرية وشجب بعنف الطوق الفوغاوية التي حاول استخدامها البعض في منع المسرحية ، وقد وصف يتنس وصفاً دقيقاً كل الملابس التي صاحبته موجة الاعتراض على سينج في مذكراته التي ضمنها كتبه النثرية « سر ذاتية » و « اكتشافات » و « مقالات ومقدمات » وشرح فيها أن الهجوم الذي تعرض له سينج إنما كان هجوماً على حرية الأدب في كل مكان . وتعالج الليدي جريجوري بالتفصيل الضجة التي قامت حول مسرحية سينج في كتابها الذي سبق أن أشرت اليه : " Our Irish Theatre " كما يسهب عدد كثير من النقاد ومؤرخي المسرح بالتعليق على هذه الحادثة المثيرة التي حدث بييتس أن يصرح في مذكراته عام ١٩٠٧ : Explorations, pp. 229-230.

« تمر أيرلندا بازمة في حياة العقل أخطر بكثير من أى أزمة أخرى ... ولكن بدأ الكثيرون يعترفون بحق عقل الفرد أن يرى العالم بطريقته الخاصة ، وأن يتبنى آراء تميز الإنسان عن أخيه وهي الآراء التي تخلق الحياة اللذة ، بدلاً من تلك الآراء التي تسعى الى جعل كل انسان شبيهاً بأخيه والتي نجحت في خلق الهستيريا والنفاق فقط بدلاً من الثقة والاعتداد بالنفس » .

البالي الذي كان بمثابة قشرة لنفسه  
عن شخصيته كما هي ، وعن إحاسيسه  
ولشخصه (١٩) وأنه منذ الآن سيبدأ بالتعبير  
وأفكاره وخبايا نفسه كأنسان من لحم ودم :

### المعطف

جعلت من شعري معطفًا  
غطيته من القدم الى العنق  
بما وشي فيه  
من قديم الاساطير والحكايات .  
ولكن الحمقى التقطوه  
ولبسوه امام ناظري العالم  
وكانه من صنعهم .  
فيا شعري ، دعمهم يأخذوه  
لأن هناك شجاعة أعظم  
في السير عارياً

وهكذا أكد بيتس من جديد انه قد اجتاز  
في تطوره مرحلة الانتقال التي رأينا بدورها في  
ديوانيه السابقين ، وهي مرحلة « الواقعية »  
في شعره التي تمثلت في استعماله أسلوب  
التخاطب العام او لغة الكلام العادية .  
وإذا ما قارنا شعر بيتس في « المسؤوليات »  
بالشعر الذي كان يكتبه حينئذ كل من  
روبرت بروك Rupert Brook ( ١٨٨٧ -  
١٩١٥ ) وتشارلز هاميلتون سورلي  
Charles Hamilton Sorley ( ١٨٩٥ - ١٩١٥ )  
وجوليان جرينفل Julian Grenville ( ١٨٨٨ - ١٩١٥ )  
ومعظم شعراء العصر

( Explorations, pp. 157, 162 ).

( ١٩ ) وفي ثمره عبر عن هذا الاتجاه مرات فاقار

« ان ما أعنيه بعمق الحياة هو ان يسجل الناس فيما  
يكتبون تلك الاحاسيس والخبرات التي تمسهم في العميق  
وتحتل اهم منزلة لديهم » .

### ★ ★ ★

« الإحساس بشكل الحياة ، وبكرم الحياة ، وبوقار  
الحياة ، وبالأطراف التي تتحرك من اطراف الحياة ، وبنبيل  
الحياة ، وبكل ما لا يمكن تقييده ، هذا الإحساس هبة من أعظم  
هبات الأدب للبشر » .

الجورجي (٢٠) تلمس على الفور مدى أصالة شعر بيتس ونضجه .

ولكن نضج بيتس الفني لم يقف عند هذا الحد وحسب . فقد كان يهدف نحو التعبير الفني عن المعنى الإنساني العميق لمظاهر الحياة الشخصية والعامة ، والسمو بالتعبير عن الخبرة الإنسانية إلى مرتبة الفن الأصيل فنجدته في نهاية الحرب العالمية الأولى ينشر ديوانه الذي بشر بعظمته وبتربعه على عرش الشعر فيما بعد، وهو مجموعة القصائد التي أسماها «التم البري في كول» (The Wild Swans at Coole)

(١٩١٩) . فقد خرج هذا الديوان من المطبعة فريداً في نوعه في السوق الأدبية في إنجلترا ، اللهم إلا ذلك الشعر الذي كان يكتبه ويلفرد أوين (١٨٩٣ - ١٩١٨) . ولكن أوين بالذات كان محدود الامكانيات ولم يكن هناك بضيض من الأمل في خلق نوع جديد من الشعر ، إذ لم تظهر قصيدة اليوت جيرونتيون (Gerontion) إلا بعد مرور عام ١٩٢٠ . وفي هذه الفترة أخذ بيتس على عاتقه ارساء قواعد مذهبه الفني الذي كان يشبه في القصد والهدف ما استهدفه اليسوت من مبداء الذي أسماه «المادل الموضوعي» (objective correlative) . وقد

عبر بيتس عن مذهبه هذا بمبدأ «القناع» (the mask) أو مبدأ «الذات المقابلة» (the antithetical self) كوسيلة يمكن

البحث . ومبدأ «القناع» هذا باختصار هو محاولة الشاعر أن يحقق لنفسه عن طريق الخلق الفني الصورة أو الشخصية التي يمتنى أن يكونها ، والتي قد تختلف عن شخصية الشاعر نفسه وتجاربه ولكنها صورة محببة إلى نفسه .

وقد تأثر بيتس في اتجاهه هذا بعلم النفس الحديث ، ولكنه أيضاً يدين بفلسفة «القناع» هذه إلى **اوسكار وايلد** (١٨٥٦ - ١٩٠٠) الذي كان أول من أوحى إلى بيتس بهذه الفلسفة وأهميتها بالنسبة للفنان والأديب .

بدأ بيتس في ديوانه «التم البري في كول» ينسب نفسه لأول مرة في شعره إلى الطبقة الأرستقراطية الإيرلندية التي وجدها متمثلة في الليدي جريجوري ومعارفها وحاشيتها ، ونظر إلى صداقتها له بنفس النظرة التي كان الشاعر القديم في العصر الإليزابيثي ينظرها إلى من ينصب نفسه راعياً له . فقد كانت العادة في العصور السابقة أن يجد الشاعر لنفسه راعياً من الطبقة الأرستقراطية أو من أحد النبلاء أو من أعضاء البيت المالكي حيث يلقي التشجيع المادي والأدبي . ولعل بيتس كان محظوظاً في أنه شب في بلد كإيرلندا التي بقيت بعيدة عن ميدان التطلّح في أوروبا ، وتمتعت بنوع من الحياة أبسط وأقرب إلى الفطرة من أية دولة أخرى من جيرانها .

وقد اكتسب هذا شعر بيتس بساطة واعتداداً ، وأتاح له أن يخلق في فنه وحياته

(٢٠) ظهرت فيما بين ١٩١١ و ١٩٢٢ أربعة دواوين من الشعر الحديث تتضمن قصائد عدة لشعراء مختلفين وحملت هذه الدواوين الأربعة عنواناً واحداً هو «الشعر الجيورجي Georgian Poetry» والنسبة هنا إلى الملك جورج الخامس ملك بريطانيا الذي حكم ما بين ١٩١٠ و ١٩٣٦ . وقد وصف إدوارد مارش الذي أشرف على جمع محتويات هذه الدواوين أنها تعكس «إيماناً» بأن الشعر الإنجليزي قد بدأ يدمر أخرى ينتج بقوة وجمال جديدين « وأنه بدأ عصرًا جورجياً جديداً » والاشارة هنا إلى عصر كيتس ووردزورث اللذين كان انتاجهما الشعرى إبان أربعة عقود ملوك حمل كل منهم اسم جورج (١٧١٤ - ١٨٢٠) . أما الشعراء الذين ظهرت قصائدهم في دواوين مارش فهم : و . و . جيبسون ، و دوبرت بروك ، وجون ماسغيد وواتر دي لاير ، و ج . ك . تشسترتون ، و ه . دافيز ولانسال ابركرومبي . إلا أن التسمية «Georgian» لها مدلولات عدة تختلف باختلاف من يطلقها لدرجة أصبحت عديمة الفائدة كاصطلاح أدبي دقيق يمكن الاعتماد عليه .

الإيطالية . وهذه المراتي هي « رثاء الماحجور  
 روبرت جريجورى « In Memory of Major  
 Rober Gregory » و « طيار إيرلندى  
 يتنبا بمصرعه » « An Irish Airman  
 Foresees his Death » و « راعى الخراف  
 وراعى المميز » « Shepherd and Goatherd »  
 وعلى سبيل المثال نذكر هنا القصيدة الثانية  
 من هذه القصائد الثلاث :

جواً سامياً ساحراً كان من المستحيل على اى  
 شاعر عاش فى انجلترا آنذاك أن يخلق مثيلاً  
 له .

وقد ضم ديوانه « التم البرى فى كول »  
 عدداً من القصائد الرائعة أعظمها مراثيه  
 الشعرية الثلاث من روبرت ، ابن الليدى  
 جريجورى ، الذى كان طياراً وقتل فى معركة  
 جوية إبان الحرب العالمية الاولى فى الجبهة

### طيار إيرلندى يتنبا بمصرعه

انا عارف باننى سألقي مصرعي  
 فى مكان ما بين الفيوم ،  
 لا أبغض الذين احاربهم  
 ولا احب الذين اذافع عنهم ،  
 وطني « كيلتارتان كروس » ،  
 بنو وطني فقراء « كيلتارتان » ،  
 لن تفقدهم الخاتمة المنتظرة شيئاً ،  
 لا ولن تتركهم اسعد مما كانوا عليه .  
 لا القانون ولا الواجب حملاني على القتال ،  
 لا ولا زعماء الشعب أو جماهيره الهتافة ،  
 دفعنى نبض فريد من الفبطة هذا الصخب بين الغيوم ،  
 فكرت فى الامور جميعاً ووازنتها  
 فتبدت الاغوام الآتية انفاساً تذهب هباء ،  
 وانفاساً هباء تبددت الاغوام الماضية ،  
 بالنسبة لهذه الحياة ولهذا الموت .

الشاعر الشاب كيتس، وبقصيدة « ليسيداس »  
 " Lycidas " مرثية ملتون الشهيرة .

وهنا يصبح روبرت جريجورى رمزاً

ويذهب بعض النقاد (٢١) الى اعتبار اولى  
 هذه القصائد الثلاث من اعظم المراثي فى الادب  
 الانجليزى وأنبلسا ، ويقارنونها بقصيدة  
 « ادونيس » ( Adonais ) التى رثى فيها شلي

( ٢١ ) من هؤلاء :

A. G. Stock, W. B. Yeats : His Poetry and Thought (Cambridge, The University Press, 1961).

القدر ، وتقبله لموقف مود جون ، كما تكشف نضج بيتس الشعري ومدى تطور ملكة الشعر الغنائي عنده وتوفيقه بين جميع عناصر القصيدة بشكل اخاذ .

وبالرغم من فشله في حبه العظيم ثم زواجه الذي قضى على كل امل له في الفوز بمود جون ، فقد بقيت هذه رمزا حيا في شعره واستمرت مصدرا للالهام ، كما تلمس ذلك في قصيدته القصيرة « ذكرى » "Memory" ( وهي من ادق القصائد الشعرية التي كتبها وارقتها ) وقصيدته الطويلة « الاحلام المحطمة » "Broken Dreams" . وتعطينا القصيدتان عند المقارنة بينهما احسن الامثلة على تنوع الاسلوب الشعري عنده واختلاف النبرة والبناء اللغوي واللفظي في معالجته لأغراض الشعر وخاصة شعر الفزل :

للشخصية الإنسانية الكاملة في شعر بيتس ، فيمثل معاني البطولة والشجاعة التي آمن بها الشاعر وشكلت دعائم مذهبه في القصائد الأخرى الرائعة وفي مسرحياته الشعرية (٢٢) فهناك مثلاً قصائده «سيدة على فراش الموت» "Upon a Dying Lady" التي ألفها عام ١٩١٧ ( وهو نفس العام الذي تزوج فيه بفتاة انجليزية اسمها جورجى هايدليس ) ، والتي خلد فيها ذكرى مابل اخت الفنان الموهوب اوبرى بيردلي صديق بيتس . وهناك أيضاً قصيدته الافتتاحية عن قصر الليدى جريجورى في كول ، وهي القصيدة التي سمي بها الديوان كله ، وقصائد أخرى كتبها عن إيرلت ابنة مود جون .

ولكن هذه القصائد بالذات لا تشوبها المرارة بل تبين بوضوح اتجاهها واقعيًا نحو الحياة ، واقرارًا بالواقع ، واذعانًا من مؤلفها لظروف

### ذكرى

واحدة كانت ذات وجه جميل

واثنتان او ثلاث كن ذواته سحر ،

ولكن السحر والوجه كانا عديمي الفائدة

لأن عشب الجبال

لا يمكنه ان يحافظ الا على ذلك الشكل

الذي يظلفه أرنب الجبال البري حيث رقد .

( ٢٢ ) من الشخصيات التاريخية الخالدة التي اتخذها بيتس رمزاً من رموزه الرئيسية شخصية كوهالين بطل الأساطير الذي تمثلت فيه فضائل الرجولة والفروسية . وهو يتناول شخصية كوهالين في المسرحيات التي كتبها عنه ، فيالعالم الموهوم من نواح مختلفة متوياً اسيلكوبه ومنهجه المسرحي . فتجده تارة يكتب ملهاة ( هوليبة ) ساخرة ك « الخولة الضراء » ، او مأساة غاية في التنفيد ك « ايمرو حسيدها الوحيد » . وقد اهتم بيتس بتميز البطولة من عناصر الحياة وانجبه الرجل التثبيط الفاعل المحتفل بالحياة ، والذي اراد له ان يتلانى من أمام أعيننا . ولما كانت الشخصية الاسطورية شخصية اكبر من الحياة فهي متعددة النواحي وتتمثل فيها جوانب الشخصية الإنسانية كلها ، وهكذا وجد بيتس في البيولوجيا مادة يمكن تسخيرها للتعبير عن معانيه الذاتية .



الأحلام المحطمة

تخلل الشيب شعرك  
وبات الشبان لا يلهثون  
عندما تمرين .  
الا ان شيخاً مسناً قد يفهم بركة  
لان صلاتك  
شفته وهو على فراش الموت .

من أجلك وحدك -  
انت التي عرفت اسي القلب كله  
وانزلت كل الامل بقلوب الآخرين  
منذ ان ليس عهد الصبا عبء  
الجمال الشاق - من أجلك وحدك  
اجلت السماء ضربتها القاضية .  
فلهذه السماء نصيب كبير في السلام الذي ينبت منك  
مجرد ان تمشي في غرفة ما .

ان جمالك لا يترك فينا سوى  
ذكريات مبهمة ، لا شيء سوى الذكريات .  
عندما ينهي الشيوخ احاديثهم بتقدم شاب  
ويسأل احدهم : « حدثني عن تلك السيدة  
التي تفنى بها الشاعر العنيد في هواه  
يوم كان في عمر يجمد الدم في عروقه » .

ذكريات مبهمة ، لا شيء سوى الذكريات .  
ولكن في اللحذ يتجدد كل شيء ، كبل شيء يتجدد .  
اني لموقن بانني ساري تلك السيدة  
متكة او واقفة او سائرة  
في تفتح سحر الانوثة  
فارها بجماسية عين الشباب -  
وهذا اليقين دفعني الى الهممة كالمجنون .

أنت أجمل من أية امرأة أخرى  
ولكن كان بجسمك عيب :  
كانت يدالك الصغيرتان غير جميلتين .  
وأخاف أنك سوف تهرجين  
وتجذفين حتى معصميك  
في تلك البحيرة الفامضة الدائمة الامتلاء  
حيث يجذف أولئك الذين أطاعوا الشريعة المقدسة  
فهم كاملون . ( بالله ) اتركى دون أي تغيير  
يدك اللتين طبعت عليهما قبلائي  
أكراماً لخاطر قديم .

الدقة الأخيرة لمنتصف الليل تتلاشى ،  
ويومي كله اقضيه في الكرسي الواحد ،  
انتقل من حلم إلى حلم ومن نغم إلى نغم ،  
واتحدث حديثاً مشتملاً مع صورة من هواء :  
ذكريات مبهمه ، لا شيء سوى الذكريات .

— لعل في هذا ما فيه الكفاية لإقامة مختلف  
العقبات في سبيل تفهم الكتاب أو قبوله (٢٢) .  
ومن الواجب أن نبين هنا أن بيتس لا يطالبنا  
بتصديق ما يذهب إليه ، وأن أكد لنا أن هذه  
التجربة الخارقة ساعدته على خلق استعارات  
شعرية جديدة ، وخدمت صورته الشعرية  
المختلفة ، وأعانت على تفهم عناصر فنه تفهماً  
أعمق .

وخرج بيتس من هذه المعممة الفكرية  
الروحية الخارقة بإقامة هيكل كوني عام اعتمد  
عليه في تفسير كافة التجارب الانسانية .

ويختتم بيتس ديوانه «التم البرى في كول»  
بمجموعة من القصائد التي تستخدم عدداً  
كبيراً من الصور الشعرية المستحدثة — هذه  
الصور التي أصبحت أكثر وضوحاً وأسهل  
ادراكاً عندما نشر كتابه الفلسفى « الرؤيا »  
(A Vision) في عام ١٩٢٥ ، الذى أعاد كتابته  
وراجعه وأضاف الى مادته عام ١٩٣٧ .

ولعل في تصريح بيتس بأن مادة الكتاب  
كانت خلاصة ما دونته زوجته نتيجة اتصالها  
بعالم الأرواح ، وما دونه هو نتيجة اتصال  
زوجته هذا ، وما كان يراه في عالم الأحلام أو  
يتحدث به وهو في غيبوبات التجلي الروحي

( ٢٢ ) وبالغالب فإن هذا الجانب من شخصية بيتس وإنتاجه هو ما يزعج نقاده من الانجليز الذين يجدون  
صعوبة كبرى في تبرير هذه الاتجاهات الغريبة عند بيتس، واعتقد أن هذا الجانب بالذات هو من الأسباب الرئيسية  
التي جعلت النقاد الانجليز حذرين جداً في معالجتهم لبيتس إذ تشعر وأنت تقرأ لهم بأنهم يكادون أن يكونوا  
معرجين غاية العرج في تفسير هذا الجانب من تفكير بيتس بالإضافة إلى اتجاهاته الباطنية والفنيية الأخرى .

« الرؤيا » جذورها العميقة في نظريته السابقة التي أشرنا إليها والتي فسرناها بأنها مذهب حاول فيه الشاعر خلق « القناع » أو « الذات المقابلة » . ومفتاح كتاب « الرؤيا » ، كما هو الحال مع جميع آثار ييتس التي جاءت فيما بعد ، هو مبدأ « تنازع الأضداد » الذي آمن به إيماناً عميقاً ، فكان الأساس الذي بنى عليه فنه وشعره وفلسفته ورمزيته . فالحياة يقابلها الموت ، والعاطفة الجامحة المتأججة يقابلها العقل الهادئ المتزن ، وشخصية البهول المشبوب العاطفة تقابلها شخصية الحكيم الأعمى المتزن العاطفة . وهكذا مثل ييتس مبدأ « تنازع الأضداد » برمزتين رئيسيتين في شعره : أولهما المخروطان اللذان يمثلان العناصر العكسية في طبيعة كل إنسان ، وكل مرة ، وكل عصر من عصور الحضارة الإنسانية .



### المخروطان الدوائري

فحياة الحضارة الإنسانية يمكن أن تشبه بمخروطين دوائريين متقابلين ، بحيث يرتكز رأس كل منهما في مركز قاعدة المخروط الذي

ولا يجوز أن نتساءل هنا عما إذا كان ييتس نفسه يؤمن بهذا الهيكل أو لا ، لأن مسألة إيمانه أو عدمه لا تمت بصلة إلى استخدامه لهذا الهيكل رمزاً للتجربة الإنسانية الشاملة . فقد استخدم ييتس هذا العالم الجديد ، الذي خلقه في كتابه « الرؤيا » ، في ترجمة الحياة الإنسانية بصورها المختلفة ، ووجد فيها افقا أوسع من تلك العوالم العديدة التي جرب أن يجد فيها هيكلا لنفسه ، وعلى الأخص عالم الميثولوجيا الأيرلندية ، وعصر البطولة المتصلة بها . وقد فسر ييتس في كتابه « الرؤيا » ماهية الإنسان والقدر الذي يقود حياته ، وماهية الحياة والموت وخلق الروح ، تفسيراً معقولاً منطقياً - أو هكذا بدا له - وفسر المراحل التي تمر بالإنسان وبالخصائص التي يبينها بأنها حلقات تطور وتتابع لحوادث التاريخ . وقد قبلت نفس ييتس هذا التفسير وهذه الفلسفة التي تضمنها كتابه هذا بمثابة بديل لإيمانه بالمسيحية ، هذا الإيمان الذي قضى عليه كل من هكسلي وتنثال العالمين الطبيعيين (٢٤) اللذين كرههما ييتس واحتقر آراءهما المادية الصرف . والحق يقال أن ييتس لم يكن يؤمن بالمسيحية حسب قوانين الكنيسة ، بل آمن بها متحرراً من قيود السلطة الكنسية ، وسعى جهده لأن يجد مجالاً للتوفيق بين المسيحية بمعناها العام وبين التقاليد والطقوس الوثنية للدين السلتي أو الأيرلندي القديم (٢٥) .

وجدت آراء ييتس المعقدة في كتابه

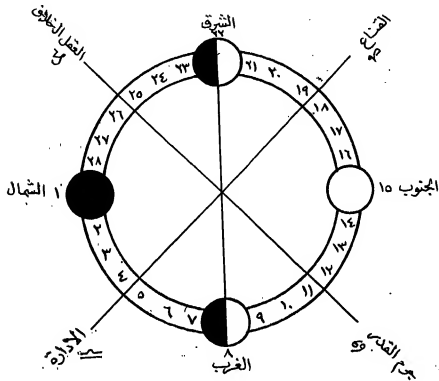
(٢٤) هما جون تنثال (١٨٢٠ - ١٨٩٢) وتوماس هنري هكسلي (١٨٢٥ - ١٨٩٥) وقد اشتركا معاً في عدم من الإبحاث العلمية وكانا زميلين في الجمعية الملكية واتخذوا المنهج العلمي البحث في كل شيء حتى أن هكسلي نفي نفياً قاطعاً وجود أية حقائق غير العقلاني العلمية الثابتة مميّزاً بذلك النظرة العلمية في كل شيء من النظرة الميتافيزيقية أو الدينية ، كما اعتقد بأن وجود الله وطبيعته وأصل الكون مسائل لا سبيل إلى معرفتها وهو الذي ابتكر كلمة "agnostic" « اللا - أدري » ليُعبّر بها عن نظريته الفلسفية العامة في الحياة وخاصة من الناحية الدينية .

(٢٥) أهم المراجع لدراسة الناحية الدينية عند ييتس وخاصة الفكر المسيحي الخاص به كتاب :

Virginia Moore The Unicorn : William Butler Yeats's Search for Reality ( New Uork, Macmillan, 1954).

على ذلك فان كل انسان هو موضوعي الطبع الى حد ما ، بالرغم من ان الباطنية او الذاتية متغلبة على طبعه الأصلي . وكل الحوادث تتحدد بعنصرى الفضاء والزمن ، رغم انه يمكن ان تكون اهمية العنصر الواحد اعظم من العنصر الآخر . وقد فرق بيتس بين المظاهر التى اعتبرها متعلقة اصلا' بعالم الطبيعة او المادة وبين تلك المظاهر التى اعتبرها متعلقة اصلا' بعالم الروح والعالم المعنوى ، وذلك بان جمع الاولى ومثل لها بمخروطه الذى اسماه بـ « المخروط الاولى » ، وجمع المظاهر الروحية ومثل لها بمخروطه الذى اسماه بـ « المخروط المقابل » . وهكذا اوجد بيتس لنفسه بناء هندسياً يمكنه به ان يقيس الشخصية الانسانية او حياة الحضارة الانسانية .

يقابله . وفي دوران هذين المخروطين يتقلص واحد منهما بينما يتمدد الآخر ، ويتسع حتى يتلاشى واحد منهما فى الآخر . ثم تنعكس العملية فيتقلص الآخر ويبدأ الاول بالتعدد حتى يصل الى نقطة التلاشى من جديد ، وهكذا دواليك . وفي تعدد هذين المخروطين وتقلصهما تمثيل لنبوض حضارة ما وزوال حضارة اخرى وانقراضها تحت تأثير الحضارة الناهضة . وقد ذهب بيتس الى ابعاد من هذا ، فحدد عمر الحضارة الواحدة ( أى نبوضها وزوالها ) بحوالى ألفى عام . وكل قطاع عرضي لاهد هذين المخروطين يشتمل على بعض عناصر المخروط المقابل بالرغم من ان نسب هذه العناصر تختلف بعضها عن بعض اذا ما اخذنا اكثر من قطاع عرضي واحد ، وبناء



الدائرة العظيمة أو وجه الساعة وعقاربها

الثماني والعشرين أو الأشكال الثمانية والعشرين التي تتم فيها رجعة الروح ، والتي على الإنسان أن يمر بها قبل الخلاص من عالم الطبيعة ، كما مثلت هذه الأبراج الثمانية والعشرون المراحل العديدة التي تجتازها الدورة الواحدة من دورات التاريخ ، وتشكل عمر الحضارة الواحدة التي أشرنا إليها عند حديثنا عن المخروطين ومدتها ألفا عام .

وقبل أن نعود إلى شعر بيتس نجد بنا أن نشير إلى أن شاعرنا هذا تأثر تأثراً بالغاً في آرائه هذه بفلسفة الشرق ، وخاصة الديانة الهندية القديمة وكتبها المقدسة ، وكذلك بعض المصادر العربية . ويدل من مخطوطات بيتس أنه كان على علم بمخطوط عربي قديم مثنويته « طريق النفوس بين القصور (٢١) والشعوس » ، ولكنه لم يكن يعرف العربية . إلا أن اتصاله بالمستشرق السير دينيسون روص ، مؤسس معهد الدراسات الشرقية بجامعة لندن الذي كان يعرف العربية ، سهل له الحصول على كثير من المعلومات التي عني بها الشاعر . وليس مجال البحث هنا الكشف عن اهتمام بيتس بالموضوعات العربية ، إذ أن مثل هذا الموضوع خليق بأن يعالج في مقال مستقل (٢٢) ، ولكنه من الواجب أن نذكر أن شاعرنا كان له ولع عظيم بالجو العربي ، وبفلسفة العرب ، وبالشخصية العربية ، فنجدته مثلاً يدخل إلى عالمه أسماء وشخصيات عربية منها هازون الرشيد ، وقسطنطين لوقا ، والرحالة الجغرافي **ليو الافريقي** الذي كان اسمه العربي **الصحيح الحسن بن محمد الوزان التزاني** (أ.و الحسن بن محمد الوزان الفاسي) المعروف **بـيوحنا الأسد القرطاني** ،

أما فاني هذين الرمزين فهو الدائرة العظيمة أو وجه الساعة المقسم إلى ثمانية وعشرين برجاً قمرياً (وهي مقابلة لمنازل القمر) وله زوجان من العقارب ، كل زوج يشكل خطاً قطرياً مستقيماً على ذلك الوجه . وهذه العقارب الأربعة تمثل « الإرادة » (Will) ، التي قصد بها بيتس ما نحن عليه وماهية شخصياتنا ، ويكون « القناع » (Mask) على طرف نقيص ، وهو ما نصبو إليه أو الشخصية التي نود أن نكونها ، ثم « جرم القدر » (Body of Fate) الذي يمثل ظروف حياتنا التي لا بد أن نواجهها ، ويكون « العقل الخلاق » أو « الفكر المبدع » (Creative Mind) على طرف نقيص ، وهو عقلنا القادر على التخييل . وطبقاً للمذهب تناسخ الأرواح الذي آمن به بيتس تولد « إرادة » الإنسان في واحد من هذه الأبراج الثمانية والعشرين .

وتبعاً لذلك تتحدد البزات والمظاهر الخاصة لذلك الإنسان . ولكن كل زوج من عقارب هذه الساعة يتحرك مستقلاً عن الزوج الآخر في شكل عكسي ، كما أن بين كل زوج « تنازع اضداد » . وأقرب نقطة يمكن فيها خلق الانسجام والكمال في الشخصية الإنسانية — وهو ما يقول بيتس باستحالة حدوثه في الحياة الدنيوية — هي عندما يقرب « العقل الخلاق » إلى أقصى نقطة ممكنة من « الإرادة » ، وعندما يكاد « القناع » أن يطابق بقدر الامكان « جرم القدر » . هذا وقد مثلت الدائرة العظيمة كل شيء وحوث المخروطين الدوارين في نصفها « الأولي » (primary) و « المقابل » (antithetical) ، كما أنها مثلت الشخصيات

(٢٦) صحيحها « الألفار » ولكن بيتس يذكر العنوان العربي مستعملاً كلمة « القصور » .

(٢٧) انظر مقالتي عن الآثار العربية في بيتس في :

"Yeats's Arabic Interests," In Excited Reverie : A Centenary Tribute to William Butler Yeats. edited by J. N. Jeffares (London, Macmillan, 1956).

بالدعاء الى الله ان يقي ابنته من مصير اولئك النساء أمثال الكونتيس ماركييتش (٢٠) ومود جون الابن جرفهن الحماس السياسي في تياره فاطحن بحياة الاستقرار والهدوء ، نجد ان الديوان مشحون بالموضوعات السياسية ويعالج بصورة خاصة ثورة ايرلندا عام ١١٩٦ . وهي الثورة التي قادها عدد من زملائه الشعراء والأدباء الذين كانوا شركاءه في الحركة الأدبية الأيرلندية (٢١) . فلقد مرته هذه الحادثة من أصفاه وكانت ذات أثر بعيد في حياة بيتس

كما انه تأثر بترجمة وتشارد فرنسيس برتون « لائف ليلة و ليلة » (٢٨) وكتاب تشاوتل داوتي عن رحلاته في الجزيرة العربية (٢٩) .

وفي عام ١٩٢١ أصدر بيتس ديواناً جديداً بعنوان « مايكل روبارتييس والراقصة » ( Michael Robartes and the Dancer ) الذي تضمن قصائد أخرى عن مود جون وايزلت وعن زوجته . ورغم أنه يتوجه في قصيدته « دعاء لابنتي » "A Prayer for my Daughter"

( ٢٨ ) لم تكن ترجمة برتون

R. F. Burton, *The Book of The Thousand Nights and a Night* (Bonares, Kamashastra Society 1885-1887).

الترجمة الوحيدة لكتاب « ألف ليلة وليلة » التي عرفها بيتس ، لم تكن من المصين أيضاً بتلك الترجمة الخاصة التي وضعها الدكتور ماردوس بالفرنسية والتي نقلها الى الانجليزية بوز مارز وحيت ان بيتس ان يكن يعرف الفرنسية جيداً فانه عرف ماردوس عن طريق مارز

J. C. Mardrus, *The Book of The Thousand Nights and One Night*, rendered from the literal, and complete version of Dr. J. C. Mardrus ; and collated with other sources by E. Powys Mathers (London, Casanova Society, 1923).

واعتبر بيتس كتاب « ألف ليلة وليلة » اعظم كتب الادب فارسية باستثناء آثار وليم شكسبير .

Charles M. Doughty, *Travels in Arabia Deserta* (Cambridge, The University Press, 1888).

وقد اعاد نشره في لندن فيليب لي وارنر وجونان كاي عام ١٩٢١ .

( ٢٠ ) هو كونستاس فوربوث ( ١٨٧٨ - ١٩٢٧ ) التي أصبحت اسمها ماركييتش بعد زواجها ، وقد قامت بدور قيادي في الجيش الشعبي الأيرلندي عام ١٩١٤ وكانت من قادة ثورة عيد الفصح عام ١٩١٦ اذ كانت على رأس الفصيلة الوطنية التي احتلت منطقة « ستيفنل جرين » بدبلن وقبض عليها بعد فشل الثورة فحكى عليها بالسجن مدى الحياة ولم يحكم عليها بالاعدام كسائر قادة الثورة كونها امرأة . وعُينت وزيرة للعمل في الحكومة الوطنية الأولى عام ١٩١٩ وذلك بعد جلاء القوات البريطانية عن ايرلندا وقامت بخدمات عديدة في تحسين الأوضاع الاجتماعية لطبقات الفسرة . كانت كونستاس وأختها ايفا صديقتي الصبا وللشاعر فيهما وفي بيتتهما وقصرهما « ليساديل » قصيدة تعد من أجمل شعر المديح في الشعر الإنجليزي الحديث وهي القصيدة المعروفة بعنوان « ذكرى ايفا فوربوث وكون ماركييتش »

In Memory of Eva Gore-Booth and Con Markiewicz.

( ٢١ ) لم اعمل ليرة في تاريخ ايرلندا هي ثورة عام ١٩١٦ : انطلقت شرارتها الاولى صبيحة يوم الاثنين ٢٤ نيسان ١٩١٦ حين أعلن بالريك بيرس ، رئيس الحكومة المؤقتة ، مولدا للجمهورية الأيرلندية والاستقلال . واتهم كل شبه مساء السبت ٢٦ نيسان ١٩١٦ حين سيطرت القوات البريطانية على الموقف وقبضت على قادة الثورة . ولم يكد يمر اسبوعان حتى تم اعدام قادة الثورة وسجن عدد كبير من الوطنيين وتمكن عدد آخر من الفرار ومنهم ايمون دي فاليرا احد قادة الثورة الذي أصبح فيما بعد رئيساً للجمهورية الأيرلندية عام ١٩٥٩ ولا يزال يحتل هذا المنصب الى اليوم . فهذه الثورة وان فشلت في الظاهر فلها تركت أثراً كبيراً فيما تبعها من أحداث سياسية مهدت السبيل امام ايرلندا كي تنال استقلالها رغمًا عن انها لم تنل وحدتها الجغرافية والسياسية الكاملة لان ايرلندا الشمالية ( أي ولاية « ألتستر » ) لا تزال تحت السيطرة البريطانية بينما قسمت الولايات الثلاث الأخرى ( « لينستر » أو « كوناخت » و « مونستر » ) لتتوسد دولة ايرلندا الحرة عام ١٩٢٢ والتي اتخذت لنفسها اسم ( Eire ) وهو الاسم السلتى القديم الذي كانت تعرف به في الماضي الجيد .

بل انها من اعظم القصائد السياسية في تاريخ الشعر الانجليزي ، وتشبه الى حد بعيد « القصيدة الهوراسية » "A Horatian Ode" ، التي كتبها قبل ثلاثة قرون من الزمان الشاعر اندرو مارفيل ( ١٦٢١ - ١٦٧٨ ) . فوجه التشبه يكمن في ما تحتويه كل من هاتين القصيدتين من مشاعر متضاربة ، ومع ترفع الشاعر عن ان يكون طرفا في الصراع التمثل امامه اذ اعتقد الشاعر ان الشعر فوق كل شيء وان وظيفة الشاعر الرئيسية هي في ان يرى النواحي الايجابية والسلبية وان يعبر عن النظرة الشاملة غير التحيزة والمنزهة عن كل غرض .

في قصيدة « عيد الفصح ١٩١٦ » مشاعر متضاربة وتعقيد لفظي يصحب عادة المواقف التي لا يمكن تبسيطها او تفسيرها في كلمات بسيطة والا فقدت معناها واهميتها ، وهي المواقف التي وجدها شعراء الانجليز من معاصري بيتس عندما ارادوا التعبير عنها شعراً مشكلة فنية عويصة . تستدعي التحل . فلنر كيف عالج بيتس هذه المشكلة في قصيدته :

وبمشابة نقطة تحول في موقفه الوطني . فقرر بناء على ما حدث ان يعود الى وطنه ليصبح مقره الدائم - اذ كان يعيش متنقلاً بين ايرلندا وبريطانيا - فابتاع عام ١٩١٧ قلعة قديمة في شكل برج نورماندى اسمه برج باليلي - « نور باليلي » - ( ٣٢ ) في مقاطعة غالواي في غرب ايرلندا ، وحول البرج الى مسكن لعائلته وبقي مقراً له مدة طويلة استمرت حتى نهاية العشرينات ، كما اصبح البرج رمزاً جديداً من رموز شعره وفي هذا سار في خطى عمالقة الشعر الانجليزى كسبنسر وميلتون وشلي وبايرون .

اما القصائد التي تتناول في موضوعها ثورة عيد الفصح وشهداءها فهي اربع : « عيد الفصح ١٩١٦ » ( Easter 1916 ) و « ستة عشر شهيداً » "Sixteen Dead Men" و « شجرة الورد » "The Rose Tree" و « سجنينة سياسية » "On a Political Prisoner" ، اهمها بدون شك القصيدة الاولى ، اذ انها ليست اهم القصائد تعليقاً على الاحداث السياسية التي عاصرها الشاعر ،

### ( عيد الفصح ١٩١٦ )

لقيتهم في آخر النهار  
مقبّلين بوجه مشرق  
من مكاتبهم ألقائهم

وسلط بيوت رمادية بنيت في القرن الثامن عشر .  
ومررت بهم مومناً بالتحية  
وبكلمات تأدب لا معنى لها  
أو تباطات برهة وتفهت  
بكلمات تأدب لا معنى لها

( ٣٢ ) اسم البناء « نور باليلي » و « نور » بالاييرلندية القديمة ( لغة الجيالك ) معناها برج او قلعة و « باليلي »

اسم علم .

وقبل أن انتهى من ذلك كنت افكر  
 في قصة ساخرة أو حديث لاذع  
 لابسلي رقيقاً  
 في النادي ، عند المدفأة -  
 لأننا ، هم وأنا ، كنا على يقين  
 اننا نعيش في مكان بليس الكل فيه اريدة مرقعة ولكن الآن  
 تغير كل شيء تغيراً كلياً  
 لقد خرج الى الحياة جمال رهيب .

لقد امضت تلك المرأة (٣٣) ابامها  
 بحسن نية صادرة  
 وامضت لياليها في نقاش طال  
 حتى احتد منها الصوت .  
 وهل كان اعلب من صوتها .  
 وهي تمتطي صورة الجياد في سباق الصيد  
 حينما كانت في ريمان الصبا والجمال ؟  
 اما هذا الرجل فقد كان يدير مدرسة  
 وامتطي صورة الشعر ،  
 والآخر ، رفيقه ومعينه (٣٤)  
 فكان على وشك أن تكتمل مواهبه  
 وكان بإمكانه من أن ينال الشهرة في نهاية الامر ،  
 اذ كان رقيق الطباع الى حد بعيد  
 والى حد بعيد كان صاحب فكر شجاع جذاب .  
 اما هذا الآخر (٣٥) كنت اتصوره سكيراً عابثاً فظ الطباع  
 ومع انه بالغ في الاساءة الى امر الناس الى قلبي  
 فما انا اذكره في قصيدتي .  
 وهاهو الآن قد تخلى عن دوره في الملهاة العارضة  
 فقد تغير هو بدوره ايضاً  
 وتحول تحولاً كلياً .  
 لقد خرج الى الحياة جمال رهيب .

( ٣٣ ) كونستاس ( غوبوث ) ماركيتش .

( ٣٤ ) باتريك بيرس ( ١٨٧٩ - ١٩١٦ ) احد قادة ثورة عام ١٩١٦ ومؤسس مدرسة سنت ادنا بدبلن .

( ٣٥ ) توماس ماككونه ( ١٨٧٨ - ١٩١٦ ) الشاعر والناقد الايرلندي واحد قادة ثورة عام ١٩١٦ .



القلوب التي تحيا لهدف واحد  
عبر أيام الصيف والشتاء  
انما تبدو وكأنها قد سحرت فانقلبت حجراً  
يعوق انسياب الجدول الزاخر بالحياة .  
فالحصان القادم على الطريق ،  
والفارس الذى على ظهره ، كما هو الحال مع الطيور التى تحلق بين السحب المتقلبة -  
كل هذا يتغير دقيقة فدقيقة :  
فظل السحاب على صفحة الجدول  
يتغير دقيقة فدقيقة -  
وينزلق حافر الحصان عند حافة الجدول  
فيغوص الحصان فيه نائراً المياہ من حوله -  
ويغوص دجاج الماء ذو الأرجل الطويلة  
وينادي دجاج الماء ديوكها  
وتحيا الحياة دقيقة فدقيقة :  
والحجر باق ، باق وسط ذلك كله .

كل تضحية طويلة الأمد  
تحيل القلب الى حجر .  
فمتى ، يا ترى ، تكفي التضحية ؟  
ان ذلك من شأن السماء  
أما نحن فشاننا أن نهمس الاسم تلو الاسم  
كما نهمس الام باسم ابنها  
عندما يظله النوم  
وسيمطر على اطراف جامعة النشاط .  
وهل ذلك غير هبوط الليل ؟  
كلا ، ليس هذا بالليل ، بل انه الموت .  
فهل كان ذلك الموت موتاً لا ضرورة له ؟  
فيبعد كل ما قيل وبذل من جهد  
قد توفي النجلترا بالوعد .  
ولكننا نعرف ما كان يراودهم من الاحلام  
وحسبنا انهم راوا الظلم وماتوا -  
وماذا لو ان الحب العارم  
اذهلهم حتى اذا فهم الموت ؟

هذا قصيدى اسجل فيه ما يلي :

« ماكيدونه » و « ماكبريد » (٢٦)

و « كونولي (٢٧) وبريس »

من الآن ومهما بقي الزمان

وحيث ترفع الراية الخضراء :

انهم تغيروا تغيراً كلياً -

فقد خرج الى الحياة جمال رهيب .

شعرية يوفق فيها الشاعر بين كل هذه الاضداد ويكون قد عبر في هذه القصيدة الواحدة عن حادثة خاصة تصبح مثلاً حياً لكل ما يماثلها من حوادث مرت بالانسانية عبر تاريخها الطويل . فلقد كان يعرف ان الموت شيء عادي لا يحمل معنى المأساة الخالدة الا اذا صاغه صياغة شعرية ليكون مادة للتأمل والتفكير او اذا احاله رمزاً يمكن عن طريقه فهم المواقف الانسانية المختلفة يسهل له التعبير عنها تعبيراً دقيقاً .

وهكذا نجد ان بيتس هو الوحيد بين شعراء الانجليزية في القرن العشرين الذي استطاع ان يستوعب في شعره الحوادث السياسية المعقدة ليصوغها في قالب شعري دون ان تفقد أهميتها ودون ان يسلب الموضوع ناحيته الانسانية وجانبه النظري . فلو قارنا قصيدة بيتس « عيد الفصح ١٩١٦ » بغيرها من القصائد التي كتبها الشعراء الانجليز في فترة الحرب العالمية الاولى نجد ان اولئك الذين اتخذوا الخط الوطني الصرف غلبت عليهم نغمة التطرف التي سيطرت على شعرهم فيبدون وكأنهم ضالعون في عالم من التجريدات والخطابة الجوفاء ، اما شعراء الميدان الذين انخرطوا في

وهكذا نرى ان بيتس وجد في « عيد الفصح ١٩١٦ » حلاً للمشكلة الفنية المويضة التي شغلت شعراء الانجليزية لمدة طويلة وهي كيفية ادخال القصيدة الى حيز العمومية لتصبح قصيدة شعبية دون ان تفقد في الوقت نفسه نقاوتها وطاقتها فتتلو بالفكر والمقائد الوقتية ، فالحادثة التي يتخذها بيتس موضوعاً للقصيدة لا يقوم بوصفها او عرضها بل يعيد لنا صياغتها صياغة جديدة دون ان يكون هدفه التفتي بالبطولة او ان يهاجم التهور ، فاشخاص القصيدة اموات جميعهم قد « تغيروا تغيراً كلياً » ليصبحوا وتحولوا الى رموز خالدة تحيا في الازمان . ففى هذه القصيدة لا تتدخل آراء بيتس فيما يقوله ولا تؤثر فيها مواقفه بل يتجرد من كل ذلك فيصبح صوته ذلك الصوت الابدي في الماسى الاغريقية « صوت الكورس » فلبس الشاعر قناعاً يفضل بينه وبين موضوعه فيصبح بواسطته حكماً عادلاً وراويةً منصفاً فيتأمل الحادثة الخاصة التي هو بصدد الحديث عنها فيتمكن من ان يميز بين عناصرها المضادة ويرى كيف تختلط المثالية بالتهور ، والبطولة بالفناء، والموت بالجمال ، ومن كل هذا يخلق صورة

( ٢٦ ) شون ( اوچون ) ماكبريد ( ١٨٦٥ - ١٩١٦ ) الذي تزوج مود جون واشترك في ثورة ١٩١٦ .

( ٢٧ ) جيمس كونولي ( ١٨٧٠ - ١٩١٦ ) مؤسس نقابات العمال في ايرلندا ومؤسس الجيش الشعبي الايرلندي وقد نقلت سلطات الاحتلال البريطانية حكم الاسدما فيه وفي مواطنيه الذين يذكرون بيتس في القصيدة ما عدا كونستانتس ماككيتشي التي سجلت بسجن هاولي للنساء كونها امرأة وحكم عليها بالسجن مدى الحياة .

أحد مهما كان الهدف المنشود . وربط بيتس بين العمل الوطني، ومعاني الرجولة والبطولة والشهامة وأكد بعد أن درس تاريخ أيرلندا السياسي أن العمل البطولي (أو الوطني) إنما يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمثل والأخلاق واعتبر أسمى أنواع العمل الوطني ذلك العمل الذي لا يبنى أجراً، والمجرد عن الأغراض السياسية الرخيصة . أما موقف بيتس كشاعر من السياسة فلم يترك لنا مجالاً للشك في أن الشعر لا يمكن أن يكون أداة تسخرها السياسة، بل هو فوقها ، وهو فوق الدولة ، وفوق كل شيء . وقد آمن بأن الشاعر العظيم يستلهم كل شيء من تربة بلاده ، وعظمته تكون بمدى اتصاله بفسح قومه وحياتهم وأساطيرهم وحكاياتهم ، وأن جل ما يمكن أن يطلب من مثل هذا الشاعر هو أن يكون أميناً مع نفسه صادقاً في شعره وأن يقدم لوطنه ما هو أقدر الناس على اتقانه حتى ولو عارض ذلك ما يعتقد الكل أنهم بحاجة إليه ، وقد وصف الوطني المخلص في إحدى مقالاته بقوله :

« في اعتقادي أن الوطني المخلص هو من كان مستعداً للتضحية بالكثير لكي يحفظ لأمته ما هو أصليح الناس بحمايته من ترانها (٣٨) » .

كانت قصيدة « عيد الفصح ١٩١٦ » دليلاً جديداً على التطور الذي طرأ على شعر بيتس وعلى مدى ما حققه الشاعر لنفسه من كسب فني وكيف أصبح يتخذ المواقف المتأينة مادة لشعره . ولكن الديوان الذي حوى هذه القصيدة - « ماينل روبرتس والراقصة » - حوى أيضاً تلك القصيدة المربعة التي تحمل في طياتها الوعيد والتذير . لقد أعطاه عنواناً يناسب ما ذهب إليه من انذار العالم بكارثة محيقة إذا استنماها : « المودة الثانية » "The Second Coming" ، وأعلن فيها أن دورة الحضارة المسيحية (التي دامت للقيام)

الجيش وجاربوا على جبهة القتال فقد عبروا بكل أمانة عن مشاعرهم وعن اشتمازهم من بشاعة الحرب إلا أن شعرهم يكاد أن يكون جزءاً لا يتجزأ من ذلك الدمار الذي تحدثوا عنه بحيث أنهم عجزوا عن أن يعيدوا صياغة ما مر بهم من تجارب وأحداث صياغة جديدة في بناء شعري متين ولم ينجحوا في خلق تلك الصورة الشعرية التي تجد قبولاً إنسانياً عاماً . أي أن شعراء الخط الوطني كانوا يعيدون عن « موضوعهم » بعد أن استجالت معه عليهم الرؤيا الشعرية الكاملة ، بينما كان شعراء الميدان قريبين من « موضوعهم » قريباً استجالت معه عليهم تلك الرؤيا أيضاً . فالمشكلة كانت في أن يتمكن الشاعر من أن يخلق لنفسه ذلك البعد اللازم بينه وبين « الموضوع » الذي هو بصده حتى يمكنه ذلك البعد من النظر إلى « موضوعه » نظرة شاملة ويمكنه ذلك بالتالي من أن يرى النواحي المؤلمة من حياة الواقع بنفس الحرية التي ينظر فيها إلى النواحي الجميلة والرائعة فيها . لقد أعطى بيتس لشخصيات القصيدة حقهم من البطولة وخلصهم من قصيدته إلا أنه أثار في آن معاً أسئلة عديدة عن معنى الحياة والموت والبطولة والفناء والحب الذي يتعدى الحدود فيحيل القلوب حجراً ولم يعطنا الجواب بل ترك لنا المجال لينشط الفكر فيجد كل منا الجواب المناسب لهذه الأسئلة التي طرحها .

وما دمنا قد أشرنا إلى أدب بيتس السياسي يجدر بنا أن نتوقف هنيهة للنخش موقفه الوطني : وهنا يمكننا أن نقول أن بيتس كان وطنياً بكل معنى الكلمة ولكنه لم يكن سياسياً ، وقد عبر مراراً عن رايه في أن العمل الوطني الناجح لا يكون قائماً إلا بوجود ثقافة وطنية وفكر وطني أصيل يكون مؤسساً تأسيساً قوياً على مجموعة من القيم الإنسانية العالية ومبادئ الأخلاق السامية التي لا يساوم فيها

جديدة تختلف عما الفناء . ولكنه يؤكد أن فترة انحلال المخروطين وزوال حضارة اوروبا قد بدأت بالفعل ، وهو في هذا يطبق مبادئه الفلسفية التي اشرنا اليها آنفاً وضمنها كتابه « الرؤيا » . وأهم ما تشير اليه هذه القصيدة هو أن يتنس سبق معاصريه من شُعراء الانجيل الذين لم يعبروا عن آرائهم الاجتماعية والسياسية الا في الثلاثينات :

قد قاربت نهايتها ، وإشار الى مولد حضارة جديدة، وببت القصيد أن ما يندلنا به يتنس في قصيدته هذه هو انعكاس الأوضاع ، ومولد الفوضى ، وحلول أحداث تحمل في ثناياها كل ما عارضه وقاومه طوال حياته .

وليس معنى هذا أنه كان يائساً ، إذ كان يؤمن أن المستقبل يحمل مولد حضارة انسانية

### المودة الثانية

يدور ويدور في لولب يمتد ويتسع  
فالبازي لا يقدر على سماع صوت مروضه  
الأشياء جميعاً تعزفت ، والمحور لا يستطيع أن يتماسك  
عمت الفوضى الكون بأسره  
وفاضت موجة من دم قائم ، وفي كل مكان  
طرحت في البحر شعائل البراءة ،  
الخيرون فقدوا إيمانهم بالخير ، والأشرا  
تفغمرهم حمية متوهجة .

أكيد ان وحياً سوف يتكشف عما قريب  
وعما قريب سوف يرجع المسيح ،  
« رجعة المسيح ! » وما كادت تطلق كلمائي  
حتى اضطربت عيناى لصورة هائلة هبطلت  
من « الروح الكلي » ، وفي مكان ما من رمال الصحراء  
تبدي شكل له جسد اسد ورأس بشر  
يحدق تحديقاً فارغاً قاسياً قساوة الشمس  
ويحرك رذفيه الثقيلين بينما تحرم حوله

أشباح من طيور الصحراء الجارية الساخطة  
وتهبط الظلمة ثانية غير أنني ادرت الآن

ان عشرين قرناً من نوم حجرى  
أزعجها كابوس يطلع من ارجوحة المهد ،  
فيا له من وحش غنيث حانت ساعته أخيراً  
يدفع نفسه دفعا الى بيت لحم ليولد مرة ثانية .

الرضا» . وتضخ الصورة عندما تلقى بنظرة سريعة على الشعر المكتوب باللغة الإنجليزية منذ صدور « البرج » حتى الآن لنجد أثر بيتس في عدد من الشعراء مثل أدبث سيتويل ( ١٨٨٧ - ١٩٦٤ ) وسيميل داي لويس ( ١٩٠٤ - ١٩٧٢ ) وريتشارد أبرهارد ( المولود ١٩٠٤ ) وجورج باركر ( المولود ١٩١٣ ) وفيرنون واتكينس ( المولود ١٩٠٦ ) وليودور روتيك ( المولود ١٩٠٨ ) وفرنك برنس ( المولود ١٩١٢ ) ولعل أهم أثر تركه بيتس في شاعر من الشعراء كان في ديان توماس ( ١٩١٤-١٩٥٤ ) الذي لولا أثر بيتس عليه لما تمكن من كتابة ذلك الشعر العظيم الذي جعل توماس في الأربعينات يحتل المرتبة الأولى بين شعراء ذلك الوقت . ولم يخطئ ستيفن سيندر حينما وصف « البرج » بقوله : « لعله ديوان القرن الذي كان صاحب أكبر أثر على شعراء العصر » (٤٠) .

والديوان في لهجته وروحه وموسيقاه يسجل نصراً لبيتس على ظروف الحياة ، ويؤكد لنا نضجه الشخصي وعمق تفكيره ، ويوحى إلينا بأن شاعرنا قد عرف سر الحياة وتذوق حلاوتها حتى أنها باركت قلبه وشفتيه ، فانطلق كالبلبل الصداح يفرّد متعبداً في محرابها ، يتغنى بحماها ويحمد بهاءها . فهو الآن ، بعد أن أحس بوطاة الشيخوخة ، قبلها دون مضض ، وبدأ بفلسفتها ويجد لها تحليلاً مقبولا ، ويدبى إلى رفعاها إلى درجة سامية كما فعل في الأبيات الانتحائية لقصيدته « الإبحار إلى بيزنطة » Sailing to Byzantium

ولم يكد عام ١٩٢٨ أن يحل حتى أصدر بيتس ديوانه « البرج » (The Tower) الذي بلغ فيه الدروة في فنه واحتل به مكانه الممتاز ليس بين شعراء إنجلترا فحسب ، بل بين أئمة الشعراء الأوروبيين أيضاً . والديوان غني بالبيان ، مليء بالنغمات المتنوعة ، متعدد النواحي ، يتميز بسلاسة اللفظ وانطلاق التعبير ، عالج فيه بيتس قصائده وموضوعاته بروح درامية تجعل لكل منها حركة وحياة . وليس مما يقلل من قيمة هذه الروح تدخل الشاعر في بعض القصائد ليقدم لنا مغزى معيناً . وقد نجح بيتس كل النجاح في التوفيق بين رغبات القلب ومطالب العقل ، وسجل بهذا الديوان نصراً كبيراً للشعر الإنجليزي فيما استحدثه من وسائل فنية لرفع شأن الشعر الغنائي بوجه عام . ومما لا ريب فيه أنه خدم تطور القصيدة الغنائية في الأدب الإنجليزي بشكل لا نجد له مثيلاً في عصرنا الحاضر وبصورة ترضعه في ذلك الصف الخالد الذي يضم مارلو وشكسبير وملتون وشلي وغيرهم من عمالقة شعر الغناء .

أما أثر الديوان في معاصريه من الشعراء الإنجليز فقد بدا واضحاً حال صدوره عام ١٩٢٨ . فسرعان ما ردد أودن ثغمانت بيتس وكلماته في ديوانه الصغير (٣٩) الذي يكاد أن يكون غير معروف والذي ظهر في السنة ذاتها ، فنجد مثلاً صدى أبيات بيتس - « لقد حان الوقت لاخط وصيتي : اختار رجلاً شرفاء - يرددها أودن في قصيدته التي يقول فيها : « اختار هذا البلد الهزيل لمدة سبعة أيام من

( ٣٩ ) هذا الديوان القصير غير معروف لدى مؤرخي الأدب الذين يؤكدون أو أول مجموعة شعرية نشرها أودن كانت

عام ١٩٣٠ بعنوان : Poems (London, Faber)

( ٤٠ ) من مقال لستيفن سنيدر منشور في العدد الثماني لجمعية لجمعية :

Radio Times Hulton (June 1965)

### الإبحار الى ييزنطية

#### - ١ -

تلك بلد لا تصلح للمجانز ، الفتيان والصبايا  
في أحضان بعضهم البعض ، طيور تملأ الأشجار  
هذه الأجيال التي تحتضر  
وشلالات من « السسلمون » ، وبحر يعج بالأسماك ،  
أسماك وأجساد وأطياف تتغنى طوال الصيف  
بكل ما يلد ويولد ويموت .  
والكل تأسره تلك الموسيقى الحسية فيهمل  
عمارة العقل الذي لا يشيخ .

#### - ٢ -

ان رجلاً عنتر طويلاً لشيء تافه  
خرقة بالية تتأرجح على خشبة ، ما لم  
تصفق الروح بيديها وتغنى ثم يتعالى غناؤها  
لكل خرق في ردائها الدنيوى .  
وليست هناك مدرسة للفناء ولكن دراسة  
لصروح جلال تلك الروح :  
لذلك طوّقت في البحار وجئت  
المدينة المقدسة ييزنطية .

#### - ٣ -

أيها الحكماء الواقفون في نار الله المقدسة  
كصور من الفسيفساء الذهبية محفورة في جدار  
تعالوا من جوف تلك النار المقدسة ، ودوروا دوران المخروط  
وكونوا لروحي معلمى الفناء .  
التهموا قلبي المريض بالشهوة  
الموتق الى حيوان يحتضر  
لا يعرف ما هو ، واحملوني الى  
إبديّة مصطنعة .

- ٤ -

حال خلاصى من عالم الطبيعة لن استعير  
صورتى الجسدية من أي شيء طبيعي  
بل صورة مما يصنع الصائغ الاغريقي  
مطروقة بالذهب الخالص ومموهة بالذهب  
حتى لا يغلب النعاس امبراطوراً يهوم ،  
او احط على غصن ذهبي لاغنى  
سادة وسيدات بيزنطية  
ما مضى وما يمضي وما يجيء .

ونلاحظ هنا أيضاً كيف تطور استعمال الرمز  
عنده وكيف أدخل الى رمزيته رموزاً جديدة .  
فهو يستعمل في ديوانه هذا رموزه الخاصة  
كالبرج والطيور والشجرة والراقصة والمخروط  
وبيزنطية ، ويستعير عن « الميتولوجيا  
القديمة » بميثولوجيا خاصة بينهما من عناصر  
حياته ومن الشخصيات الانسانية التي الهبت  
خياله وعواطفه ، ويعيد الشعر الى منبعه  
الاصيل - عالم الاساطير . وبالرغم من كل هذا  
تصبح رمزيته واضحة المعالم سهلة الفهم  
والادراك مؤثرة اشد التأثير ، وتسهل لشعره  
امكان بحث مختلف الخواطر ، وامكان تفهم  
ذلك الشعر على مستويات عقلية خاصة ،  
وتفتح لخبرتنا الفنية آفاقاً لا نهاية لها .

وقد حاول بيتس في ديوانه هذا ان يوفق  
في شعره بين تلك الاضداد التي ازعجته ،  
وسعى الى خلق التوازن التام بين عناصر  
الحياة المضادة في فنه الشعري ، وعمل على  
خلق روح النظام والانسجام في شعره مسجلاً  
بذلك نصره على الفوضى وعدم الانسياق  
الذين وجدهما في عالم المحيط به ، وذهب  
الى القول بأنه لا يجوز لنا ان ننزل بالقياس  
« الكلمات لترضى النفس » ، فقد تخطت  
اليه كل الاشياء مؤكدة له عن وحدتها

وهنا تصبح بيزنطية بالنسبة لبيتس رمزاً  
لعالم العقل والروح وعالم الخلود الفني ازاء  
عالم الحس ، والمادة ، والفناء ، وهي أيضاً  
رمز « للسماء الافلاونية » حيث العقل  
الخالص وحيث تتلاشى الاضداد ويتحقق مبدأ  
الانسجام والكمال . ولعل اقوى عامل جعله  
يختار بيزنطية رمزاً لهذا العالم الذي كان يأمل  
ان يصل اليه بفنه وشعره هو انها مثلت له  
اقصى ما بلغته الحضارة الانسانية في عصرنا  
حيث اختلط الدين والجمال والحياة بشكل  
خلد انصاب الفن التي خلقتها تلك الحضارة ،  
وانها وقعت في تاريخ نظامه الكوني في منتصف  
الالفى عام وعند نقطة التقاء المخرطين .

ونلاحظ في هذا الديوان كيف أصبحت حياة  
الشاعر وشخصيته محورا للتجارب التي يعبر  
عنها في شعره ، وكيف أنه أصبح جزءاً لا يتجزأ  
من كيانه الشعري ، بل جزءاً لا يتجزأ من  
العالم المحيط به بكل ما فيه . فنجد مثلاً  
كيف تختلط السيرة الذاتية والتضايب والافكار  
السياسية والاجتماعية بعضها ببعض في  
مقطعاته الشعرية ، وخاصة في « تأملات اiban  
الحرب الالهية » Time of Meditations  
" Civil War ) وفي قصيدته « ألف وتسعمائة  
وتسعة عشر » التي سبقت الإشارة اليها .

عام . وقد بلغ بيتس في أسلوبه الذي اعتمد فيه على لغة الحديث العادي غاية الإبداع في هذه القصائد ، فخرجت عارية من كل تزيين أو حذقة. ولكن بالرغم مما تحلت به من جمال وقوة في الأداء والتعبير وما تمتعت به من طعم شعري خاص ، فإنها خلو من تلك الجلالة والنفحة الجبارة التي لمسناها في ديوانه « البرج » ، بل هي أقرب ما تكون إلى قصائده بعنوان « كلمات الموسيقى » « Words for Music » Perhaps التي كتبها بعد إبلاله من مرضه الطويل عام ١٩٢٩ ، حيث نجد النفحة الواقعية وخيبة الأمل واليأس التي ميزت شعر الغزل عند شعراء الانجليز في ذلك الحين، وإن كانت الأسباب التي جعلت بيتس يعبر عن يأسه وخيبة أمله هنا مختلفة اختلافاً جوهرياً عن أسباب هؤلاء .

وحاول بيتس في ختام حياته أن يكتب عدداً من الأناشيد السياسية . وقد كانت محاولته هذه تشبه إلى حد ما محاولة « أودن » بحث القصة الشعرية أو الأغنية الروائية من جديد . ولكن تلك الأناشيد السياسية التي كتبها بيتس لا تصل في جودتها وبنائها الفني إلى مستوى قصائده الأخرى ، وخاصة تلك التي ضممها ديوانه الأخير الذي أسماه « القصائد الأخيرة » ( Last Poems ) (١٩٣٩) حيث نجد أروع قصائد بيتس الفلسفية وأعمقها ، مثل « المخروطات » " The Gyres " و « التماثيل » " The Statues " و « الرجل والصدى » " The Mand and the Echo " كما نجد شعراً موارقاً ما كتبه في الغزل والصدقة، مثل « إلى دوروثي ولزلي » " To Dorothy Wellesly " و « عودة إلى زيارة قاعة البلدية » " The Municipal Gallery Revisited " و « صوت كلب الصيد » " Hound Voice " .

وفي قصيدته « الشجيرات الثلاث » " The Three Bushes " والقصائد المتصلة بها يعود إلى المجاهرة من جديد وبصورة منيعة

العضوية ، وآمن بأن هناك علاقة وثيقة بين الجسد والروح وأن الكيان الإنساني متصل العناصر ، ولا يمكن تفريق عنصر الروح عن الجسد في هذه الحياة دون أن نقضي على أحدهما ودون أن نقضي على ذلك التوافق الكامل أو الانسجام الشامل للكيان الإنساني .

وأطلق بيتس على ديوانه التالي الذي صدر عام ١٩٣٣ اسم « السلم اللولبي وقصائد أخرى » ( The Winding Stair and Other Poems ) إلا أنه اختلف عن « البرج » في أنه تنقصه « الوحدة الموسومية » ، وأن ما احتواه من درر الشعر لا تسطع بنفس البهاء الذي سطعت به قصائد ديوانه السابق . وهذا لا يعني أبداً أن شعر بيتس في هذا الديوان لم يكن في نفس مستوى شعره السابق ، وإنما اختلفت طريقته في الأداء في معالجة موضوعاته الشعرية ، فأصبحت أكثر تعقيداً إلى حد ما ، وإن لم تقلل من عبقريته الشعرية .

وينقسم ديوانه « السلم اللولبي وقصائد أخرى » إلى قسمين رئيسيين . يضم الأول منهما القصائد الافتتاحية التي تنسج على منوال الديوان السابق ، فنجدته مثلاً في قصيدته « محاورة بين الذات والنفس » " A Dialogue of Self and Soul " يردد إذعانه التصوفي الذي لسنه من قبل . أما القسم الثاني للديوان فتتملاه مواقف النفسية المعقدة والتجارب الشخصية الممضة التي تكاد أن تحل محل الرسالة ومحاوله التوفيق الكامل بين جميع عناصر الخلق الشعري .

ويضم هذا الديوان مجموعة أخرى من القصائد بعنوان « امرأة في شبابها وشيخوختها » " A Woman Young and Old " كان بيتس قد كتبها في وقت سبق تاريخ نشره ديوانه « البرج » ، ولكنه أحجم في بادئ الأمر عن نشرها نتيجة للصرخة الباهرة التي عالج بها الأحاسيس والمواقف والحب الجنسي بوجه



ولكنه يعبر عنه الآن في شعره تعبيراً فنياً ممتازاً - عنصر السرور أو البهجة الذي يمكن أن نكتشفه في أفجع المآسي الإنسانية . وقد أبى بيتس الآن أن يجعل الإنسان في كل ما يقوم به من نشاط صاحب الكلمة الأخيرة بالرغم من الظروف التي قد تنهي حياته على هذه الأرض . فهو لم يرهب في يوم من الأيام الموت ، بل اعتبر الموت مرحلة من مراحل الحياة ، أو كما قال عنه في عام ١٩٣٩ « الانتقال من غرفة الى أخرى » . وهو يذهب الى ان عظمة الانسان تتلخص في تمكنه من أن « يكون أميناً مع نفسه » وأن يصل « بجوهر البطولة » الكامن في نفسه الى الذروة وذلك بأن يحقق أعلى المثل الإنسانية كالشجاعة والتسامح والعدالة والكرم في أدق المواقف وأخطرها دون أن يبالي بالنتائج . وعندما يحقق الإنسان هذا فقد انتصر على كافة الصعاب وارتفع الى مصاف الأبطال الخالدين ووجد في انتصاره الجديد ذلك « السرور الجوهري » الخالد . وقد اعتبر بيتس عنصر السرور أو البهجة هذا هو القوة الداعمة التي على الإنسان أن يتحلى بها ، وأعطانا المثل الذي علينا أن تحتديه في حياتنا وما يتخللها من مأس .

ان الشعر الانجليزي مدين لبيتس بأشياء كثيرة فقد نفخ فيه روحاً جديدة ، وابتكر فيه أسلوباً فريداً اتسم بالعمق والأصالة والرسالة ، وأعاد اليه ذلك التقليد الخالد الذي عرفناه في الأدب الملحمي فجدد معاني البطولة والحب والموت . ولكنه قبل كل شيء مثل في حياته وفنه مبادئ الشعر الخالدة فلم يمنح ولاءه لغير الشعر ولم يعرف غيره ملهماً يقوده . فتصرف في كل ما مر به من تجارب وأحداث تصرف الشاعر العظيم ، وصهر كل شيء احاط به واثّر على عقله في بوتقة واحدة فاحتوى عالم الشعر عنده الحياة بكل معانيها وانتصر بشعره على الفناء والموت والشيخوخة والالام والأسى ، وكان انتصاره هذا انتصاراً للشعر في كل زمان ومكان وتأكيداً لنا بأنه مهما ألم بالشعر من محن فانه في النهاية سيد

بأدق المسائل الجنسية . اما قصيدته « هروب حيوانات السرك » "The Circu. Animals Desertion" وقصيدته « حجر اللازورد » "Lapis Lazuli" فتبينان بوضوح افق بيتس الروحي والفني في ختام حياته . فهو يتناول في القصيدة الاولى تاريخ بعض أعماله الأدبية ، ويبين كيف أن الكتابة الأدبية أخذت بكامل له ، ويشير الى عدد من الصور الفنية التي كانت بمثابة السلم الذي ارتقى به الى سماء الخيال . ولكنه يعود فيقرر أنه يحس الآن بوطاة الشيخوخة عليه وواقعيته ، وهكذا ولت تلك الصور هاربة وكأنها حيوانات السرك قد هجرت ملعبها . والآن وقد ارتقى سلمه الى النجوم ، عليه أن يعود فيلقي بنفسه الى حيث تبدأ قاعدة السلم في خضم الحقيقة العارية ، حقيقة القلب وحقيقة الحياة ، وكأنه يقول : ليس العار في أن تجد الشيخوخة طريقها الى الشاعر أو الإنسان ، بل العار في أن يفقد الشاعر أو الإنسان إيمانه بالحياء . ومهما يكن الثمن الذي يدفعه الإنسان في طريقه الى الشيخوخة فان قبوله تحدى الحياة وتغلبه على عقبات ذلك التحدى وصعابه ثم انتصاره عليها بأن يتمكن من أن يغني من جديد أي يخلق الشعر من مادة الحياة ببرقها وظلامها ، في هذا كله معنى جديد لهذا المخلوق الفذ العجيب - الإنسان . والقصيدة مؤثرة الى ابعد الحدود . وهي اذ تؤكد واقعية نظرة الشاعر الى الحياة ، الا انها لا تثير في نفوسنا الاحساس بالشفقة عليه بل تثير اعجابنا البالغ بشجاعته في قبوله تحدى الحياة وقبوله مواجهتها وتمكنه من ترجمة تجاربه فيها في كل لحظة من اللحظات الى اسمى معاني الفن والشعر . ولا غرابة في هذه الشجاعة الأدبية الخارقة التي يكشف عنها بيتس ، فقد كانت هذه صفة من أعظم الصفات التي تحلى بها . اما في قصيدته « حجر اللازورد » ، فيوسع معنى الحياة بأن يضيف الى ترجمته لعناصرها المشيرة عنصراً جديداً ضمّنه كعنصر فني في مسرحياته الشعرية وتحدث عنه في نثره ،

فصبح غاية في الشاعرية . فقد تمكن بيتس - كما ذكر أودن (٤٢) - من تحويل القصيدة العادية أو قصائد المناسبات الى شعر تأملي له اهميته على المستوى الشخصي البحت للشاعر ، وعلى المستوى العام الذى يجد قبولاً انسانياً شاملاً . أما في شعره المسرحي فقد فتح آفاقاً جديدة أمام المسرح الشعرى فيؤكد لنا اريك بنتلي أن بيتس « أهم شاعر مسرحي في الأدب الانجليزى لعدة قرون خلت » (٤٣) فقد ادخل الى المسرح الحديث بصيرة الشاعر وخياله الواسع وافقه العظيم ، فاضاءه بلهب روحه الشعرية ، وخلق مدرسة ربّت جيلاً خالداً من اهل الفن وكتاب المسرح . وعلق جون كرو رانسوم على موهبة بيتس الشعرية بقوله « لقد كان يملك بالفطرة أرهف موهبة شعرية في عصرنا ، كما كان لديه ذلك الانضباط التقنى الذى يعد من أدق وسائل التعبير في تاريخ الشعر الانجليزى لدى الشاعر فى اسمى معانيه » (٤٤) .

لقد كانت حياة بيتس هي شعره ، وكان شعره هو نمط حياته ولعل ذلك ما حدا **باليوت** ذلك الشاعر العظيم الآخر الذى عاصره أن يصف **وليم بيلز بيتس** بأنه « **اعظم شاعر فى عصرنا** » (٤٥) .

المواقف جميعها وهو خالق كل معنى للوطنية والشهامة والعدالة والانسانية والحرية ، لا يخضع لسلطان احد بل يخضع لسلطانه كل شيء ، فإذا جاءت الساعة الفاصلة « وانهار كل شيء ، وكان الدمار ، يصدح الشعر جدلاً (٤١) انشودة الحياة والبقاء » .

ويتفق النقاد فى القول أن رجوع الشعر الانجليزى الى اوزان الشعر الاصلية بعد انصرافه مدة من الزمن الى « الشعر الحر » free verse كان الى حد بعيد نتيجة للأثر الذى خلفه بيتس على الشعر الحديث . لقد كتب كل من باوند ولورنس شعراً حراً عظيماً قراء بيتس واعجب به الا انه لم يتفق وطبعه الشعرى فاجبر نفسه على تقبل الاوزان التقليدية التى تطورت مع تطور اللغة لانه اراد للمواضيع العاطفية التى كان يطرقها بناءً لغوياً عاطفياً ايضا . وهكذا ادخل الى الاوزان الشعرية قوة جديدة ، فاحكم البناء الشعرى ، وعدد فى اشكاله ، وجعل تلك الاوزان طوع بناته سهلة التناول والمعالجة ، اكان الشعر الذى كان يكتبه غنائياً أو وجدانياً أو تأملياً . اما اثره على اللغة الشعرية فكان معاللاً لذلك فقد يبرهن لنا ان اللغة العامية بإمكانها أن تكون أداة شعرية من الطراز الاول اذا ما كانت فى يد شاعر عظيم يحول كل ما يلهمه الى تعبير

( ٤١ ) الكلمات مأخوذة من مسرحية « عتبة الملك » The King's Threshold المنشورة عام ١٩٠٤ والموجودة فى المجموعة المسرحية :

The Collected Plays of W. B. Yeats (London, Macmillan, 1966), p. 114.

( ٤٢ ) W. H. Auden, "Yeats as an Example," The Kenyon Review, X, 2 (spring, 1958), p. 194.

( ٤٣ ) Erio Bently, "Yeats as a Playright," The Kenyon Review, X, 2 (spring, 1948), p. 197.

( ٤٤ ) J. C. Ransom, "Yeats and His Symbols," The Kenyon Review, I, 3 (summer, 1939), p. 309.

( ٤٥ ) راجع مقال ت . س . اليوت المشار اليه فى الحاشية رقم ١٥ .

## عرض الكتب

Key Concepts in Political Science

### BUREAUCRACY

by Martin Albrow

## البيروقراطية

تأليف : مارتن ألبرو  
عرض وتحليل : الدكتور محمد علي محمد

الأخرى مثل : المساواة ، والديكتاتورية ، والقوة ، والصقوة . وتكتسب هذه المصطلحات معاني خاصة عند المتخصصين . في العلوم السياسية بالجملة ، ومن هنا نشأ الحاجة باستمرار الى تناول وتوضيح ومعالجة هذه المفاهيم الرئيسية في مؤلفات مختصرة ، بحيث يحقق ذلك غرضين : الأول أنها تقدم للباحث المتخصص في مجال علم السياسة نهباً واضحاً ومحدداً للقضايا المحورية في هذا العلم ، ودون حاجة الى الإغراق في كثير من التفاصيل والمعلومات الجزئية ، والثاني أنها تتيح القرضه للقارئ المهتم ، غير المتخصص ، لكن يتعرف بطريقة منظمة على دلالات المفاهيم الثلاثة

### مقدمة :

مؤلف هذا الكتاب هو مارتن ألبرو Martin Albrow الذي يشغل الآن منصب محاضر أول لعلم الاجتماع في كلية جنوب ويلز الجامعية ، وقد درس ألبرو التاريخ بجامعة كمبردج ، وتلقى تدريبه في علم الاجتماع بمدرسة الاقتصاد بلندن . وقد أصدر ألبرو مؤلفه هذا ضمن السلسلة التي تتناول بالعرض والتحليل المفاهيم الرئيسية في العلوم السياسية ، باعتبار أن هذه المفاهيم جزء من لفة الحياة اليومية ، فنحن على سبيل المثال ندين البيروقراطية ، ونمتدح الديمقراطية ، كما يشيع استخدام كثير من المصطلحات السياسية

الصغير ، وينقسم الى ستة اجزاء بالإضافة الى المقدمة والخاتمة ، وقد انتظمت فصوله في وحدة منطقية واضحة ، اذ يتناول الفصل الاول نشأة المصطلح ، ويعالج الفصل الثاني الصياغات الكلاسيكية وبخاصة اعمال موسكا ، وميشيلز ، وقيبر ، وينصب الفصل الثالث على تحليل الانتقادات التي وجهت الى صياغات ماكس قيبر ، اما الفصل الرابع فانه يناقش العلاقة بين البيروقراطية والايديولوجية من خلال كتابات الماركسيين والفاشستيين ، ويعرض الفصل الخامس لسبعة مفاهيم حديثة عن البيروقراطية ، اما الفصل السادس والاخير فهو يعالج البيروقراطية والديمقراطية .

#### اولا : نشأة المصطلح والصياغات الكلاسيكية :

يتناول المؤلف تحليل مصطلح البيروقراطية من حيث اصوله ، ومصادر نشأته ، فيذهب الى ان هناك افكاراً عديدة تجمعت تحت عنوان البيروقراطية ، وذلك منذ ان كتب الفيلسوف الفرنسي البارون دي جريم Baron de Grimm عام ١٧٦٤ يصف النظام المتبع في الحكومة الفرنسية ، وكذلك فعل دي جورني M. de Gournay حينما حلل العلاقة بين المصالح العامة ، وبين ظهور التنظيم البيروقراطي الاداري في الحكومة . وربما امكنا تتبع اصول المصطلح الى تاريخ بعيد ، اذ ان فكرة الكفاءة الادارية لا ترتبط على الاطلاق بالعالم الغربي الحديث ، فمئذ عام ١٦٥ ق.م كان يتم اختيار الموظفين في الصين على اساس الاختبار ، وكانت الادارة هناك تستند الى الاقدمية ، والانتجاز ، والاحصاءات الادارية ، والسجلات المكتوبة المنظمة .

ومع ذلك ، فان المصطلح اكتسب معاني محددة في قواميس اللغة منذ عام ١٧٩٨ ، فقد عرفه قاموس الاكاديمية الفرنسية بأنه « القوة ، والنفوذ اللذان يمارسهما رؤساء

وترجع أهمية هذه المؤلفات ايضاً الى النتج التمييز الذي تسر عليه في المعالجة ، فهي تبدأ - عادة - بفحص تاريخ المصطلح ، وتبني تطوره ، وظروف نشأته ، وخلفياته الاجتماعية والسياسية ، ثم تتجه بعد ذلك الى تحليل استخداماته ، والمعاني والدلالات المختلفة التي اعطيت لهذا المصطلح خلال تطوره التاريخي ، بعد استعراض التراث المتعلق به مباشرة ، او التداخل معه ، وهذه الطريقة في المعالجة تجعل القارئ يستشعر انه استطاع بالفعل ان يتق على احدى الأدوات التصويرية المستخدمة في التحليل السياسي ، ولهذا فان العرض غالباً ما يحقق متطلبات البساطة ، والشمول ، والعمق في الوقت ذاته . وقد استطاع البرو في مؤلفه : **البيروقراطية** ، ان يواجه كل هذه المتطلبات بكفاءة تاذرة ، فالكتاب يعتبر واحداً من الكتب القليلة التي تنفرد بالتحليل المستفيض لمفهوم البيروقراطية وكافة المفاهيم والمصطلحات الاخرى المرتبطة به ، محاولاً تفسير تطورها وصراعاتها ، لكي يمكن القارئ من معرفة مضامينها . وقد عنى المؤلف من اجل تحقيق هذا الهدف بتحليل الأفكار السائدة في القرن العشرين عن البيروقراطية ، كي يصل في النهاية الى تفسير جديد لنظرية ماكس قيبر . كما لخص التراث المعاصر في الميادين الاخرى الوثيقة الصلة بموضوع الكتاب ، ومن ثم اصبح مؤلفه ضرورياً لا بالنسبة لعلماء السياسة وحسب ، بل وايضاً للمتخصصين في علم الاجتماع ، والمؤرخين ، وعلماء الادارة ، بل انه يكاد يطرح موضوعات هم كل انسان مثقف في عصرنا الحاضر . هذا فضلاً عن ان الاستاذ البرو قد وضع مفهوم البيروقراطية في السياق الثقافي والايديولوجي الاكمل ، مما اكسب الكتاب طابعاً خاصاً ، وازفى على تحليلاته عمقاً واضحاً ، تكاد تنفك اليه معظم المؤلفات المدرسية عن البيروقراطية والتنظيم .

يقع الكتاب في ١٥٧ صفحة من القطع

أفكار القرن التاسع عشر ، فقد ظهر مؤلفه الهام : **مبادئ علم السياسة** عام ١٨٩٥ ، وكانت نقطة انطلاقه هي نقد التصنيف الكلاسيكي للحكومات ، وأنتج موسكا صوب المنظور التاريخي المقارن الواسع النطاق ، الذي ميز أعمال كونت وسبنسر ، والتي وجد أنها تستحق التحليل والاهتمام أكثر من غيرها . ومن الجدير بالذكر أن مضمون أعمال موسكا ليس جديداً ، وإنما محاولته التوفيق بين الاتجاهات المختلفة هي التي تجعل من الضروري معالجة كتاباته منفصلة عن تلك الأعمال التي ظهرت في القرن التاسع عشر . ان التصنيف الذي عاش منذ أرسطو حتى الآن للحكومات ، يعتمد في رأي موسكا على ملاحظات وقتية لتطور « الكائن العضوي السياسي » ، ولا يستوعب فقط سوى الجوانب الرسمية ، ومن ثم فهو يغفل إلى ادراك الفروق الواقعية الحقيقية بين الحكومات ، ولقد وجد موسكا أنه يجب بدلا من ذلك صياغة تصنيف جديد ينطلق من مفهوم « القوة » ، فنحن نجد دائما طبقة حاكمة تمارس القوة والسلطة ، وتخضع لها جماهير الشعب المجردة من المشاركة في العملية السياسية . ولهذا قرر موسكا في مؤلفه : **الطبقة الحاكمة** أن يقسم الحكومات إلى نموذجين : إقطاعي ، وبيروقراطي . وفي الدولة الإقطاعية نلاحظ أن الطبقة الحاكمة بسيطة البناء ، إذ يستطيع أي عضو فيها أن يمارس السلطة بصورة شخصية ومباشرة في المجالات الاقتصادية ، والسياسية ، والعسكرية ، والقضائية . أما في الدولة البيروقراطية فإن هذه الوظائف تفصل إلى حد بعيد ، وتصبح نشاطات متخصصة تقوم بها أقسام معينة . الطبقة الحاكمة ، ومن بين هذه الأقسام هناك جماعة تمنح الدولة البيروقراطية اسمها ، وهي فئة الموظفين الذين يتقاضون أجورهم من الثروة القومية ، ويتحكمون في استغلالها بواسطة البيروقراطية . **والواقع أن هدم الصياغة التي يقدمها موسكا تكشف لنا عن**

الحكومة وموظفو الهيئات الحكومية » . وفي عام ١٨١٣ عرّف قاموس الألمان في طبعته الجديدة البيروقراطية بأنها : « السلطة والقوة التي تمنح للأقسام الحكومية وفروعها ، وتمارسها على المواطنين » . ومنذ أن تحددت البيروقراطية على هذا النحو ، ظهرت استخدامات مختلفة للمصطلح في أوائل القرن التاسع عشر ، وبخاصة بين الأدباء الذين أفلحوا في وصف وتشخيص النظام الإداري القائم ، حتى أننا نجد لولابلاي في فرنسا حينما يحاول فحص المصطلح عام ١٨٦٤ يشيد بأهمية المصالحات الأدبية له . على أن أهم ما تضمنته هذه الكتابات المبكرة هو أنها تشترك في ادراك مفهوم البيروقراطية من منظور خاص ، فهي لم تقصر استخدام المصطلح على الإشارة إلى شكل معين من أشكال التنظيم الحكومي ، ولكنها ربطت هذا الشكل للحكومة ، بظهور عنصر جديد في نسق التسلسل الاجتماعي . **وربما يمكننا أن نميز خلال القرن التاسع عشر ثلاثة مفاهيم أساسية تبلورت حصول مصطلح البيروقراطية : فهناك دارسون من أمثال دي جوردني ومل اعتبروا البيروقراطية هي الشكل الأساسي للحكومة ، يجب أن يقارن بالأشكال الأخرى مثل : الديمقراطية ، والارستقراطية ، على حين ركز علماء الإدارة في ألمانيا على النظم والترتيبات الإدارية التي ظهرت في المجتمع الألماني خلال القرن التاسع عشر ، أما التصور الثالث فإنه ينطلق أساساً من التعارضات والتناقضات التي ينطوي عليها النظام الحكومي .**

ولكن رغم أهمية كتابات القرن التاسع عشر في هذا الموضوع فإن الثلاثة الكبار : موسكا ، وميشيلز ، وفيلبر حاولوا تعديل نظرية البيروقراطية ، والابتعاد بها عن أصولها ومصادرها الأولى .

والواقع أن التاريخ للكتابات العلمية حول البيروقراطية يبدأ منذ ظهور أعمال موسكا ، وميشيلز ، وفيلبر . أما الأول فهو ينتمي إلى

جميع التنظيمات الكبرى الحديثة ، تنقسم الى أقلية تشغل أوضاع الرئاسة والتوجيه ، وأغلبية تخضع لحكم هذه الأقلية . ودلل ميشيلز على صدق قانونه هذا بعد دراسة قام بها للبناء الداخلى للحزب الاشتراكى الألمانى ، الذى يفترض أن يكون تنظيمه قائما على اسس ديمقراطية أكثر من أى تنظيم آخر .

**ومع ذلك كله ، فإن هناك بساطة واضحة فى تصور كل من موسكا وميشيلز لمفهوم البيروقراطية على أنها هيئة الموظفين العموميين . لكنهما بالرغم من ذلك قدما صياغات ساعدت على تطوير التحليل السوسيولوجى للقوة من منظور شامل ، أما التقدم بدراسة البيروقراطية فى حد ذاتها ، وتنمية المنظور السوسيولوجى ، والاهتمام بفحص مضمون المصطلح ، وتبيين خصائصه وعناصره المختلفة ، فقد ظهرت بوضوح فى أعمال ماكس فيبر ، ومن ثم فإن كتاباته تفوق فى أهميتها - فيما يرى مؤلف هذا الكتاب - كافة الأعمال والكتابات الأخرى التى ناقشناها فيما سبق . ولقد عالج فيبر البيروقراطية فى معظم مؤلفاته ومقالاته وبخاصة مؤلفه الضخم : الاقتصاد والمجتمع ، وأكد بشكل يفوق غيره من الأبناء المؤسسين لعلم الاجتماع الحديث ، أهمية صياغة مفاهيم واضحة ومتمكلمة ، ويعد ما كتبه عن البيروقراطية جهداً صادقاً على طريق تحديد مفاهيم العلوم الاجتماعية .**

ولا شك أن معالجة نظرية فيبر للبيروقراطية تبدأ من محاولته الأولى فى مؤلفه المشار اليه آنفاً ، لتحديد مفاهيم علم الاجتماع ، اذ أشار الى **مفهوم التنظيم** ، ذلك الذى يعبر عن النظام العلاقات الاجتماعية ، ووجود قائد تسانده هيئة ادارية لتحقيق أهداف التنظيم ، وينبع ذلك بالطبع عن الحقيقة التى مؤداها : أن السلوك الإنسانى موجه نحو مجموعة قواعد ، وهى حقيقة ذات مفزى خاص

**اهتمامه بعنصرين أساسيين هما : فكرة الأقلية الحاكمة ، ثم الإداريين الذين يتولون ممارسة القوة .** ولم يجد موسكا بعد ذلك ضرورة لتعريف البيروقراطية ، فهى لا تزيد عن كونها نظاماً معقداً يضم عدداً من الموظفين العموميين . ولكنه حينما كتب عن الدولة البيروقراطية أشار الى التخصص والمركزية باعتبارهما خاصيتين أساسيتين لها . وهكذا وضع موسكا مصطلح البيروقراطية فى سياق جديد ، هو سياق الاطارات الاجتماعية الواسعة النطاق ، التى ظهرت عند رواد علم الاجتماع من أمثال كوتل وسنيرس ، الا أنه لم يستطع أن يتقدم بالتحليل أكثر من ذلك .

ولقد انطلق روبرت ميشيلز فى مؤلفه : **الأحزاب السياسية** ( ١٩١١ ) من تحليل موسكا للطبقة الحاكمة ، واتفق معه فى أن البيروقراطية ضرورة ملحة فى الدولة الحديثة ، لكننا لا يجب أن نقصر دراستنا على الدولة التى اعتبرها موسكا شيئاً قائماً بذاته ، وذلك حتى نتمكن من اكتشاف اسباب ازدهار البيروقراطية . واعتمد ميشيلز على معلومات تاريخية مقارنة عن الأحزاب السياسية ، واستطاع أن يكشف عن مدى حاجة هذه الأحزاب الى موظفين إداريين للقيام بالأعمال والمهام المختلفة ، ثم لا يلبث هؤلاء الموظفون أن يتحولوا الى متخصصين فى مختلف قطاعات التنظيم : إما القادة بدورهم ، فإنهم يحتاجون الى مهارات وتدريبات لكى يستطيعوا إدارة هذا التسلسل الرئاسى ، ومن ثم يصبحون قادة متخصصين ، ولكنهم يتفصلون عن عضوية التنظيم العامة ، نتيجة للخلفية الثقافية والاجتماعية الخاصة بهم .

ولكن ميشيلز حاول بعد ذلك أن يفسر البيروقراطية تفسيراً حتمياً ، على اعتبار أن كل من ينظر الى التنظيم يرى بالضرورة الاوليغاركية ( حكم الأقلية ) ، ومعنى ذلك أنه اذ القانون الحديدي للاوليغاركية ، ذلك أن

صاغ مجموعة قضايا تكشف عن طبيعة بناء  
اتساق السلطة القانونية ، معتمداً على ذلك على  
تحليله لمكونات الاعتقاد في شرعية السلطة ، ثم  
حدد في ضوء ذلك كله الخصائص المميزة  
للبيروقراطية في صورتها العقلية الخالصة ،  
بحيث تتضمن ما يلي : ١ - توزيع الواجبات  
الرسمية على أعضاء التنظيم ، ٢ - تدرجاً أو  
تسلسلاً رئاسياً واضحاً للوظائف ،  
٣ - تخصص الوظائف بصورة محددة ،  
٤ - التحاق الموظفين بالبيروقراطية على أساس  
التعاقد ، ٥ - اعتماد التعيين على المهارات  
الفنية والتعليم الرسمي ، ٦ - حصول الموظف  
على مرتب منتظم ، يتحدد على أساس الوضع  
في التسلسل الرئاسي ، ٧ - الوظيفة التي  
يشغلها الفرد هي المهنة الرئيسية له ، ٨ - هناك  
خط مهني أو مستقبل مهني محدد ، كما تعتمد  
الترقية على الأقدمية أو الانجاز ، أو الأحكام  
التي يحددها الرؤساء ، ٩ - لا يمتلك الموظف  
المصب الرسمي ، أو متعلقات التنظيم ،  
١٠ - يخضع سلوك الموظف لنظام محدد  
للمراقبة والضغط ، ١١ - تعتمد الإدارة على  
الوثائق المدونة ، ومن مجموع المستندات  
المكتوبة ، وتنظيم الوظائف الرسمية ، يتكون  
ما يُعرف « بالكتب كشخص معنوي » وهو  
محور العمل في التنظيم الحديث .

ويعتقد فيبر أن العناصر السابقة تشكل  
مكونات النموذج المثالي أو الخالص  
للبيروقراطية ، كما أن التكامل والاتساق بين  
هذه القومات هو المحك الذي نتحكم اليه في  
في قياس مدى اسهام البيروقراطية في  
تحقيق الكفاءة الإدارية ، ويذهب الى أن  
البيروقراطية العقلية تزداد في أهميتها  
باستمرار ، وهي التنظيم القادر على تحقيق  
أعلى مستويات الكفاءة في الأداء ، وذلك نظراً  
لما يتميز به من قدرة على ممارسة الضغط  
المستند الى المعركة ، والنظام ، والاستمرار ،  
والوضوح ، والاستقرار ، وهي خصائص  
جعلته من الناحية الفنية يحقق تفوقاً عالياً  
سواء بالنسبة للذين يقضون على مقابله

بالنسبة للتحليل السوسيولوجي . فكان وجود  
القواعد المحددة يُعتبر خاصية ضرورية لكل  
تنظيم ، وبدون هذه القواعد لا نستطيع أن  
نحدد ما يدخل ضمن مقولة السلوك التنظيمي،  
وما يعد خارجاً عن هذه المقولة . وقد اطلق  
فيبر على قواعد التنظيم هذه مصطلح **النظام  
الإداري** ، أما الهيئة الإدارية فهي تخضع لهذه  
القواعد ، كما أن عليها أيضاً أن تراقب خضوع  
بقية الأعضاء لها . وأهم مظهر للنظام الإداري  
هو تحديد صاحب الحق في اعطاء الأوامر ، أي  
أن الإدارة والسلطة مرتبطتان ببعضهما  
بالضرورة . ويناقش فيبر بعد ذلك مفهوم  
**القوة ، والقدرة** في رأيه هي قدرة شخص معين  
على فرض ارادته على سلوك الأشخاص  
الأخرين دون مقاومة ، لكن **القوة** بهذا المعنى  
العام تكاد تشمل مجالات لا حصر لها ومن ثم  
فإننا يجب أن نحصر اهتمامنا بنموذج معين  
للقوة ، هو ذلك الذي نطلق عليه مصطلح  
**السلطة** ، حينما يمثل الأفراد للأوامر  
الصادرة من الرؤساء ، ويعتقدون أن ذلك  
واجب مفروض عليهم . وهكذا ادخل فيبر  
مسألة الاعتقاد في شرعية القوة أو السلطة ،  
وحدد ثلاثة نماذج للاعتقاد في شرعية القوة :  
**الأول** هو السلطة الكاريزمية Charismatic

التي تقوم على الولاء المطلق الراجع الى خاصية  
خارقة للعادة عند القائد ، والثاني هو السلطة  
التقليدية وهي تستمد شرعيتها من الاعتقاد في  
قدسية العادات والتقاليد والأعراف السائدة ،  
والثالث هو السلطة القانونية وهي ذات طابع  
عقلي رشيد ، مصدره الاعتقاد في تفوق بناء  
معين من القواعد والنظم المقررة ، التي يعتمد  
عليها القائد في إصدار أوامره ، واتخاذ  
قراره . وهذا النموذج الأخير للسلطة هو  
الذي يميز التنظيمات الحديثة ، وهو الذي  
يحتاج بالضرورة الى هيئة إدارية بيروقراطية.

وبنتقل فيبر من ذلك الى تحليل مفهوم  
**البيروقراطية ذاتة ، والغريب في الأمر أنه لم  
يقدم تعريفاً اصطلاحياً للبيروقراطية ، ولكنه**

كذلك ذهب سيلزنيك Szziack الى أن الوحدات الفرعية للتنظيم تضع لنفسها أهدافاً خاصة ، تدخل أحياناً في صراع مع الأهداف العامة . أما پارسونز T. Parsons فإنه اهتم بكشف التناقضات والتعارضات التي ينطوي عليها النموذج المثالي ، وهو الاداة المنهجية التي استعان بها فيبر لتحليل البيروقراطية . وفحص جولدنر A. Gouldner في دراسته الهامة : **انماط البيروقراطية الصناعية** مدى ملائمة مفهومات فيبر عن السلطة ، وانتهى الى ضرورة التمييز بين نموذجين للبيروقراطية هما : البيروقراطية المتمركزة حول العقاب ، والبيروقراطية النيابية . وقرر بنديكس R. Bendix أنه من العسير تقدير كفاءة التنظيم دون أن نأخذ في الاعتبار القواعد الرسمية ، والاتجاهات الانسانية نحو هذه القواعد ، وهذا - بدوره - هو ما يثير مسألة القيم السياسية والاجتماعية العامة . وخلص بيتر بلاو P. Blau الى نتيجة مماثلة بعد دراسة عقلية له ، حيث أكد ضرورة ادخال فكرة التوحد بالأهداف العامة ، وتوافق السلوك التنظيمي الانساني مع البناء التنظيمي ، عندما يشرع الباحث في تحليل مسألة الكفاءة ، وهذا هو ما يدعونا الى تبني مفهوم « المرونة » بدلاً من « الجمود » الذي تنطوي عليه عناصر البيروقراطية كما حددها فيبر . ولقد كان من نتيجة هذه الانتقادات وغيرها ، الاتجاه نحو الابتعاد عن الطابع النسقي الذي يميز النموذج المثالي عند فيبر ، والاهتمام بدلاً من ذلك باجراء دراسات امبيريقية لمختلف انماط الادارة . من ذلك مثلاً دراسات كارل فريدريش C. J. Friedrich التاريخية المقارنة عن انجلترا ، وفرنسا ، وألمانيا ، والولايات المتحدة .

وعموماً ، فإن معظم الانتقادات التي وجهت الى صياغات فيبر تتمركز حول نقطتين : الأولى هي مناقشة مدى الصدق الواقعي لمضمون أفكاره عن طبيعة وتطور الادارة الحديثة ، والثانية وفض الصلة **الوثيقة التي**

السلطة . أو غيرهم من المهتمين بهذا النوع من التنظيم . ويؤكد فيبر أن « **التحصول نحو البيروقراطية Bureaucratization** » مسألة لا مفر منها في جميع مجالات الحياة الاجتماعية الحديثة ، وهو يقصد بهذا المصطلح نمو الخصائص السابقة ، في اطار الاتجاه العام نحو الرشد او العقلانية ، وانفصال الناس عن وسائل الانتاج ، والاتجاه نحو الصورية في التنظيم أكثر فأكثر . لكن هذا التقدم في الاتجاه العقلي ، وازدهار البيروقراطية تصاحبه بعض القيود المفروضة على أعضاء هذه التنظيمات . ومع أن فيبر لم يدرس مشكلة انعدام الكفاءة أو الروتين ، والمعوقات الوظيفية ، إلا أنه اهتم في مقالاته بمناقشة العلاقة بين البيروقراطية والديمقراطية ، وذهب في هذا الصدد الى أن من النتائج السلبية للتحول نحو البيروقراطية : نقص الحرية الفردية ، وتهديد النظم الديمقراطية في المجتمعات الغربية .

على أن نظرية فيبر للبيروقراطية لم تنشأ عن فراغ، فهناك مصادر متعددة لهذه النظرية، وأصول يمكن تتبعها ، إذ تأثر فيبر بالتيارات الفكرية التي كانت سائدة في عصره ، كما اهتم على وجه الخصوص بكتابات ميشيلز ، وماركس ، وجوستاف شمولر ، فضلاً عن النظريات الادارية التي ظهرت في ألمانيا آنذاك . وقد خضعت نظرية فيبر للتعديل والنقل من جانب الدراسات الحديثة ، ومن بين الانتقادات التي وجهت الى أعماله أنه عمل على ازالة غير قليل من الغموض والخلط في المفاهيم بدلاً من توضيحها ، كما أراد أن يفعل منذ البداية . من ذلك مثلاً أنه طبق مصطلحي : البيروقراطية ، وبيروقراطي تطبيقات متعددة، قد تكون متناقضة الى حد ما . كذلك لاحظ روبرت ميرتون R. Merton أن القواعد التي حددها فيبر بوصفها وسائل لتحقيق بعض الغايات غالباً ما تتحول الى غايات في ذاتها . فالبناء العقلي الذي صاغه فيبر تكون له نتائج غير متوقعة تمثل معوقات وظيفية للكفاءة ،



اخرى وهى ان البيروقراطية تعتمد على موظفين ينتمون الى الطبقة الوسطى ، تلك التى تتحقق لديها صفتا الامانة والذكاء اللتان تحتاج اليهما الدولة الحديثة . ولقد عارض ماركس الطريقة التى عالج بها هيجل العلاقة بين الدولة والمجتمع ، فهناك صورة مشوهة تماماً يؤكد بها هيجل حينما يمر على ان الدولة تمثل المصلحة العامة ، والمجتمع يقوم على المصلحة الخاصة ، ثم محاولة الربط بينهما عن طريق البيروقراطية . فالتعارض النظرى بين المصالح العامة والخاصة ليس الا وهماً يستخدمه البيروقراطيون لكي يبرروا مصالحهم الخاصة . ومع ان الدولة تمثل كياناً مستقلاً ، الا أنها لا تزيد عن كونها التنظيم الذى يتبناه البوجازيون ، كما ان القوة السياسية هى القوة المنظمة التى تملكها طبقة واحدة ، لى تمارس سيطرتها على المجتمع ككل . وهكذا ، تصبح البيروقراطية علماً مطلقاً على نفسه ولتحقيق المصالح الخاصة به . لكن البيروقراطية لن تحتل اية اهمية ولن تمثل مشكلة على الاطلاق بعد ثورة البروليتاريا ، فظالما ان البيروقراطية هى اداة طبقة معينة ، فهى سوف تختفى حتماً فى المجتمع الخالى من الطبقات .

ولقد واجهت الماركسيين بعد ذلك مشكلة مزدوجة هى كيف يمكن التوفيق بين آراء ماركس فيما يتعلق بزوال البيروقراطية ، وبين الحاجة الى تنظيم الدولة الاشتراكية بعد الثورة ، ثم ان الملاحم التى ظهرت فى النظام الادارى بعد تأسيس الدولة الاشتراكية ليس لها تفسير نظرى ، خاصة وانها تشبه الى حد كبير تلك التى اداها ماركس ، حينما كان بصدد مناقشة خصائص البيروقراطية . وكان لينين هو اول من تصدى لحل هذه المشكلة حيث تجلت قدرته العظيمة فى محاولته من اجل التنظيم ، بالإضافة الى صياغة نظريات تفسيرية لهذه الظاهرة . وقد وجد لينين ان الحزب الثورى يحتاج — وبخاصة فى البداية — الى قواعد بيروقراطية رسمية للتنظيم ، فاذا

اقامها بين النموذج المثالى للبيروقراطية ومفهومي : العقلانية والكفاءة ، على ان « المؤلف » حاول بعد عرض هذه الانتقادات اعادة تقييم اسهام ماركس فبير ، واختار بالذات العلاقة بين العقلانية والكفاءة ، وهى التى ظهرت فى معظم هذه الانتقادات ، وذهب فى هذا الصدد الى ان مفهوم الكفاءة ليس متضمناً فى تصورات فبير على نحو ما ذهبت هذه الانتقادات ، ذلك ان فبير حل فقط العقلانية او الرشد تحليلاً دقيقاً ، ولم يكن يهدف الى الاطلاق الى صياغة نظرية عن الكفاءة الادارية . ان فبير كمال اجتماع حاول ان يصف ويصور ما يحدث بالفعل حينما يخضع الناس لقواعد تنظيم سلوكهم .

#### ثانياً : البيروقراطية والايديولوجية :

يتناول المؤلف تحت هذا العنوان معالجة الصلة بين البيروقراطية والسياسات الايديولوجية ، اذ ان من العسير فهم هذا المصطلح فهماً علمياً خالصاً او محايداً ، دون الاهتمام بالتيارات الفكرية والسياسية التى احاطت به ، ولهذا فهناك ثلاثة اتجاهات ايديولوجية يجب الاهتمام بها هى : الاتجاه الماركسي ، والفاشستي ، واخيراً الديمقراطية النيابية . اما كتابات ماركس فلم يظهر فيها اهتمام واضحاً بالبيروقراطية فى حد ذاتها ، وانما يتعين تحليل موقف ماركس من المصطلح عن طريق استخلاصه من فلسفته السياسية العامة ، فلقد ادخل ماركس مصطلح البيروقراطية ، حينما حاول نقد تصور هيجل لممارسة القوة فى الدولة ، حيث ذهب هيجل الى ان جهاز الدولة يقوم على المصالح العامة ، المتميزة عن المصالح الخاصة بأعضاء المجتمع المدنى ، ومهمة الادارى ان يصوغ القرارات التى تحقق هذه المصالح العامة ، فكان التنظيم البيروقراطى القائم على التخصص ، وتقسيم العمل ، والتسلسل الرئاسى فى رأى هيجل ، هو حلقة الوصل بين المصلحة العامة والمصلحة الخاصة . ويضيف هيجل الى ذلك حقيقة

المعتاد هناك مهاجمة كل نشاط لها تحت اسم البيروقراطية . ويبدو ذلك واضحاً في كتابات لودفيج فون ميزير Mises الذى تجاهل كل تراث البيروقراطية ، وذهب الى أن أحداً لم يحاول أن يحدد ما الذى يعنيه هذا المصطلح بالفعل . على أن فكرة البيروقراطية ، نادراً ما كانت تنفصل عن الاحساس بأنها تتضمن مشكلات عملية تحتاج الى حلول . واعتقد كثيرون من علماء الغرب أن مهمتهم هي المشاركة في ايجاد هذه الحلول .

### ثالثاً : المفاهيم الحديثة للبيروقراطية :

يعرض المؤلف هنا سبعة مفاهيم حديثة للبيروقراطية ، ويؤكد أن هذه المفاهيم لم تلغ التصورات القديمة ، أو تستبعد المشكلات الكلاسيكية ، وإنما حاولت تنميتها وإعادة صياغتها ، ومن ثم اعتمد في دراسته لهذه المفاهيم على تصنيفها وفقاً لارتباطاتها التاريخية والمنطقية بالمفاهيم السابقة . أما المفهوم الأول فهو يتمثل في معالجة البيروقراطية كنظم عقلى ، حيث كانت المشكلة الرئيسية التى اهتم بها الباحثون بعد فيبر هى فهم العلاقة بين تصوره للعقلانية ، والخصائص التى ضمنها نموذجها المثالى للبيروقراطية . ولقد أصبح من المعتاد أن يذهب الكثيرون الى انه لا توجد علاقة ضرورية بين هذه الخصائص وبين العقلانية ، فقد ذهب بيتر بلاو الى أن فيبر تصور البيروقراطية بوصفها جهازاً اجتماعياً يزيد من الكفاءة ، كما أنها تشير في الوقت ذاته الى شكل محدد للتنظيم الاجتماعى له خصائص نوعية . ويعتقد بلاو أن المنصرين كليهما لا بدخلان ضمن تعريف البيروقراطية ، اذ ان العلاقة بين خصائص نظام اجتماعى بالذات ، والنتائج المترتبة عليها مسألة يحددها البحث الامبيرى . وعموماً ، فإن البيروقراطية من هذا المنظور تشير الى نموذج للتنظيم الرشيد يلائم تحقيق الاستقرار والكفاءة الادارية . أما المفهوم الثانى فهو أن البيروقراطية تعبر عن عدم الكفاءة التنظيمية ، وهذا هو التصور

كان لا بد من الحكومة ، فانها يجب ان تكون تحت سيطرة البروليتاريا المسلحة ، وكذلك يتعين ايضاً أن تخرج عن حوزة البورجوازية ، وبعبارة أخرى لقد اضطر لينين الى تنقيح فكرته عن البيروقراطية . وقد خضعت البيروقراطية لمناقشات واسعة بعد ذلك في اعمال تروتسكى الذى اكد اهمية فكرة استمرار الثورة ، واعتقد أن البيروقراطية لم تستطع ان تكون مجتمعاً جديداً ، فهى وان كانت تراقب وسائل الانتاج ، الا انها تفتقر الى الخاصية المميزة للطبقة وهى وجود نموذج معين للملكية . والواقع أن هذه الفكرة قد صادفت كثيراً من المناقشة والجدل في الاعمال اللاحقة ، وبخاصة دراسات برنو ريتزى Rizzi ، وماكس شاختمان Schachtman وميلوفان ديجلاس Dijilas . كذلك اهتم حركة اليسار الجديد بمناقشة مفهوم البيروقراطية ، وتناول نفس المشكلات التى اثارها ماركس ، وتصدى لينين وتروتسكى لها ، لكن هذه الحركة حاولت أن تغيد في تحليلها من مفهومات علم الاجتماع الحديث .

وينتقل المؤلف بعد ذلك الى معالجة موقف الفاشستية ، فيذهب الى أن الفاشستين بوصفهم يعارضون الماركسية لم يحاولوا فقط صياغة نظرية عن الدولة وإنما اهتموا ايضاً بحل مشكلة العلاقة بين الفرد والدولة ، وذلك بتأكيد التوافق بين مصالح الاثنين . وهنا نجد أن مصطلح البيروقراطية يخلو تماماً من أى عناصر سلبية ، ولا يشير في رأى الفاشستين الى مشكلة ، ومع ذلك فإن هذا التصور يعكس الظروف الخاصة بالمجتمعين الايطالى والامانى ، وهى الظروف التى جعلت على تدعيم مناقشة البيروقراطية والاهتمام بها .

وأخيراً يعالج المؤلف البيروقراطية في علاقاتها بالديولوجية الديمقراطية النيابية ، فيذهب الى أن الاتجاه السائد في الولايات المتحدة وبريطانيا الى حد ما ، هو اتجاه محافظ يعارض تدخل الدولة . وأصبح من

الجماعات التي تؤدي وظائف البيروقراطية أكثر من الاهتمام بالوظائف ذاتها . وقد أصبح ارتباط البيروقراطية بالإدارة العامة يمثل في السنوات الأخيرة محاولة لاستخدامها كوحدة للتحليل في الدراسات المقارنة ، أو مدخل للنسق العام في دراسة الحياة السياسية . وقد ظهرت دراسات عديدة للبيروقراطية من هذا المنظور ، أهمها دراسات مورشتين ماركس عن الدولة الإدارية ، وإرنشتات S. N. Eisenstadt عن النظم السياسية في الامبراطوريات ، وقد خلصت هذه الدراسات إلى تصنيف للبيروقراطية يعتمد على مدى استغراقها في العملية السياسية .

أما المفهوم الخامس للبيروقراطية فهو يعتبرها « إدارة الموظفين » وقد عمل تصور فيبر لخصائص البيروقراطية على ذبوع وانتشار هذا المفهوم ، وبخاصة عند الذين أجروا دراساتهم في ضوء مفاهيم فيبر ، وحاولوا فحص كفاءة النموذج المثالي ، وقدرته على استيعاب كافة خصائص الإدارة . ومن الدراسات التي أفادت من هذا المفهوم دراسة رينهارد بنديكسي : **العمل والسلطة في الصناعة** ( ١٩٥٦ ) ، بالرغم من أنه يفضل النظر إلى النمو الإداري بوصفه تحولاً نحو البيروقراطية . كذلك هجر بيتر بلاو مفهوم البيروقراطية كنظيم رشيد واتجه نحو تبني هذا التصور .

ويحاول المفهوم السادس وصف البيروقراطية على أنها « تنظيم » ، وذلك اعتماداً على الفكرة التي مؤداها : أن الخصائص التي حددها فيبر يمكن أن تتحقق بدرجات متفاوتة في أي نموذج للتنظيم ، ولهذا فإن فيبر وإن كان قد اتخذ من البيروقراطية نقطة انطلاق له ، إلا أن التغيرات التي يشهدها البناء التنظيمي تجعل من الضروري إعادة النظر في مصطلحاته . وقد وجد بارسونز ، وسيمون ، وبريوس ، أن البيروقراطية تنسحب إلى التنظيمات الكبرى ، بل لقد اقترح أرتور فيبر استبدالها - أي البيروقراطية - بمصطلح

الذي ساد خلال القرن التاسع عشر . والواقع أن هذا التصور لا يحتاج إلى دراسات أكاديمية لتحليله ، وإنما هو نابع عن الظروف الواقعية للإدارة ، وربما كان ذلك هو ما يفسر عدم شيوع المصطلح بهذا المفهوم في الدراسات العلمية . ولعل مارشال ديموك Dimock

على وجه الخصوص هو الذي استخدم البيروقراطية كثيراً يعارض الابتكار الإداري وفسر نموها في ضوء عوامل متعددة مثل : حجم التنظيم ، وتزايد القواعد ، واهتم ميرتون بالكشف عن العمليات غير الرسمية ، وغير المتوقعة ، داخل التنظيمات الرشيدة ، كذلك ذهب ميشيل كروزييه إلى أن البيروقراطية هي تنظيم لا يستطيع تصحيح سلوكه عن طريق إدراك أخطائه السابقة ، إذ أن القواعد التي تعتمد عليها البيروقراطية غالباً ما يستخدمها الأفراد لتحقيق أهدافهم الخاصة .

والمفهوم الثالث للبيروقراطية يركز على تناولها باعتبارها تشير إلى « حكم الموظفين » وهذا هو التصور الأصلي للمصطلح الذي ظهر في كتابات دي جيسوري ومل ، وتطور في الدراسات السياسية التي تناولت تصنيف الحكومات . وظهر هذا الاستخدام حديثاً في مقال كتبه هارولد لاسكي عن البيروقراطية في دائرة معارف العلوم الاجتماعية ، إذ أن البيروقراطية هي مصطلح يستخدم لوصف النظام الحكومي ، الذي يشرف على إدارته عدد من الموظفين الذين لديهم قدرة من القوة يمكنهم من التحكم في حريات المواطنين المدنيين . كما استعان بهذا التصور إبراهيم كابلان وهارولد لاسونيل في تحليلهما للقوة ، وتصنيف أشكال الحكم على أساس الطبقة التي ينتمى إليها الحكام .

وهناك رابعا تصور للبيروقراطية على أنها نوع من الإدارة العامة ، وأكبر ممثلي هذا الاتجاه هو موسوليني Mussolini ودعاة الفاشستية ، كما ظهر أيضاً في معالجات ميشيلز للقوة . ويركز هذا المفهوم على

استخدمه Burnham في مؤلفه : **الثورة الإدارية** ( ١٩٤١ ) . ومع أنه أكد في مؤلفه أهمية جماعة الإداريين في الاقتصاد ، إلا أنه ذهب إلى أنه ليست هناك تفرقة بينهم وبين رجال السياسة ، فحينما نقول أن الطبقة الحاكمة تمثل رجال الإدارة ، فإن ذلك يعني تماماً أنها دولة البيروقراطية . كذلك لاحظ كارل مانهايم أنه ليست هناك ضرورة لوجود ثنائية تقليدية تفصل بين الدولة والبيروقراطية ، أو بين المجتمع وبين وجود عدد هائل من التنظيمات الكبرى . ولقد خلص أيضاً الباحثون الذين اهتموا بالبناء الداخلي للتنظيمات إلى نتيجة مماثلة ، فهذا البناء يعكس البناء الاجتماعي الأشمل ، وهكذا نجد بريثوس في كتابه : **مجتمع التنظيم** يذهب إلى أن التنظيمات هي مجتمعات مصغرة .

وأخيراً ، يلاحظ المؤلف أن وجهات النظر هذه التي عرضها باختصار بالغة التعقيد ، وتحتاج إلى معالجة مستفيضة وتحليل متعمق .

#### **رابعاً : البيروقراطية ونظريات الديمقراطية :**

يتناول المؤلف تحت هذا العنوان ثلاثة موضوعات أساسية هي : تغير السياق الفكري ، وتشخيص البيروقراطية ، وعلاج البيروقراطية . أما فيما يتعلق بالموضوع الأول فإن الاستاذ مارتن ألبرو يذهب إلى أن البيروقراطية قد نشأت عن الاهتمام بالوضع المناسب الذي يشغله الإداري في الحكومة الحديثة . حيث اهتم مفكرو القرن التاسع عشر بالمقابلة بين البيروقراطية ، والديمقراطية ، وكان التعارض بينهما يثير امامهم مشكلات عديدة تحتاج إلى حلول ، لكن هذه الحلول لم تستطع أن تربط بين قيم الديمقراطية والظروف الواقعية للبيروقراطية ، فكان جهودهم كانت موزعة عبر اتجاهين غير مترابطين هما : تحديد قيم الديمقراطية ، والحصول على معلومات عن مكانة الموظفين العموميين في الحكومة الحديثة .

التنظيم ، وذلك نظراً للمعاني السلبية التي علقها بالبيروقراطية ، وحتى لا نتصور أن الطريق الوحيد للدراسات هو النموذج المثالي الذي صاغه فيبر . في ضوء ذلك تنوعت التصورات الخاصة بالتنظيم ، فالبعض يرويه وحدة اجتماعية تحقق مجموعة أهداف محددة ، وهناك آخرون يحدسون مجال يحولهم في التنظيمات الكبرى . وأخذت الأبحاث أيضاً تحدد خصائص التنظيم ، فقد أشار بريثوس إلى الحجم والتخصص والتسلسل الرأسي ومراكز السلطة والاوليغارشية والتعزيز والعقيلة والكفاءة . وحدد بنيس Bennis قائمة أخرى تتضمن : سلسلة الأوامر ، والقواعد ، وتقسيم العمل ، والاختيار وفقاً لقدرات الفرد ، والمعايير الشخصية ، أما هيدى Heady فقد اختزل القائمة إلى ثلاثة عناصر تحظى بالموافقة العامة وهي : التسلسل الرأسي ، والتباين أو التخصص ، والاختصاص . وكانت هذه المحاولة التي قام بها هيدى تمثل دافعاً لإجراء بحوث امبيريقية تستهدف تحديد هذه الخصائص . ومع ذلك فقد تصور البيروقراطية على أنها تنظيم تواجه بعض الصعوبات ، فمن العسير وضع خط يفصل بين حدود التنظيم والمجتمع ، ومن العسير أيضاً الفصل بين التنظيم والإدارة ، ومن الواضح أخيراً أن التسلسل الرأسي ، والقواعد ، وتقسيم العمل ، والضغط المهني ، والاختصاص ، أصبحت مقومات عامة للمجتمع الحديث ككل ، وليست خصائص مقصورة على التنظيمات . وربما أمكننا أن نتحدث عن التنظيم بوصفه بيروقراطياً ، لانهما - أي مصطلحي التنظيم والبيروقراطية - جزء من البيروقراطية الكبرى التي تمثل المجتمع الحديث ذاته .

وهكذا ، نصل إلى المفهوم السابع والأخير للبيروقراطية بوصفها تمثل المجتمع الحديث . وقد شجع على ظهور هذا التصور نماذج المجتمعات التي صاغها ماركس وإتباعه ، ثم

والجمهور يعتمد على وجود ثقافة مشتركة وفهم متبادل بين الطرفين ، وإن يتحقق ذلك إلا إذا تم اختيار الموظفين بحيث يمثلون كل قطاعات المجتمع ، وهذا بالطبع يقتضى تعديل نظم التعيين في الوظائف الحكومية . وقد ظهرت هذه الفكرة بوضوح في مؤلف كتبه كنجولي D. Kingsley : **البيروقراطية النيابية** ( ١٩٤٤ ) ، وهي دراسة للخدمة المدنية في بريطانيا ، ذهب فيها إلى أن سلوك موظفي الحكومة هو في واقع الأمر سلوك سياسي ، إلا أن نظم اختيار الموظفين لا تزال تمنح الفرصة للأفراد ذوي الانتماءات الطبقية الخاصة ، بحيث يمكن القول أنهم يصلحون فقط للتعامل مع الأحزاب المحافظة ، ومن ثم فإن لنا أن نتوقع أنهم سيدخلون في صراع مع حزب العمال .

ويناقش المؤلف بعد ذلك الحلول الممكنة لمشكلة البيروقراطية ، فيؤكد في البداية أن علاج مشكلات البيروقراطية لا بد أن يختلف باختلاف هذه المشكلات ذاتها ، فالذين يهتمون بدرجة استغراق موظفي الخدمة المدنية في صنع السياسة ، سوف يقترحون لعلاج هذه المشكلة ، مزيداً من ميكانيزمات الضبط والرقابة الرسمية ، ومن ثم يكون هذا الإجراء محققاً للديمقراطية الإدارية ، وهذا هو الموقف الذي يتبناه هابنمان Hyman في مؤلفه **عن البيروقراطية والديمقراطية** ( ١٩٣٠ ) . وتوجد في مقابل هذا الاتجاه وجهة نظر أخرى يعرضها كارل فريدريتش ، يخالف فيها آراء ماكس فيبر فيما يتعلق بالإدارة بالاشد ، إذ يرى فريدريتش أن من الممكن أن يشارك موظفو الخدمة المدنية مشاركة فعالة في عملية اتخاذ القرارات ، فذلك إجراء من شأنه أن يرفع روحهم المعنوية ، فضلاً عن النهوض بالقيم التي يتبناها هؤلاء الموظفون ، والارتفاع بمستوى مهاراتهم الفنية ومعرفتهم العلمية .

وعلى أية حال ، فمن الواضح أن اختلاف

على أننا ما نزال نلاحظ أيضاً أن مشكلات البيروقراطية قائمة في معظم المجتمعات المعاصرة ، وأن الباحثين والمواطنين ينتهون في التوصل إلى حلول لها ، وذلك في ضوء تصوراتهم للديمقراطية الحقيقية . ومع أن ماكس فيبر كان ممن يؤكدون ضرورة الفصل المطلق بين الظروف الواقعية والأحكام القيمية ، إلا أنه شارك أيضاً في تقديم اقتراحات حول مشكلة العلاقة بين الديمقراطية والبيروقراطية . ويعتقد المؤلف أن بحث هذه المشكلة تواجهه بالضرورة صعوبة فصل العلم الاجتماعي عن الأيديولوجية . والظاهرة الجديرة بالملاحظة في هذا الصدد أن المناقشات التي دارت حول ممارسة القوة عن طريق البيروقراطية ، وأثر ذلك في الحرية وفرص الديمقراطية ، تعكس في الحقيقة نوعاً من التطور الفكري ونمو التحليل الفلسفي ، وتراكم الشواهد العلمية ، كما تمثل استجابة لظهور عوامل جديدة في البيئة الاجتماعية .

ويبدو أنه من الممكن تصنيف اتجاهات التراث نحو الوظائف التي تمنح للموظفين العموميين في الدولة الديمقراطية في ثلاثة مواقف هي : **أولاً** أنهم اكتسبوا قدراً هائلاً من القوة ، الأمر الذي يقتضى المراجعة التي تجعلهم يستعيدون وضعهم الأسبق ، **وثانياً** ، أنه من الطبيعي أن يحصلوا على مزيد من القوة ، لكن المشكلة الأساسية تتمثل في استخدام هذه القوة بحكمة ، **ثالثاً** وأخيراً أن القوة مطلب شرعي للموظفين ، إلا أنه من الضروري البحث عن أفضل طرق توزيع القوة على الخدمات التي يقومون بها . وعموماً ، فإن الاتجاه السائد بين الدارسين الآن يتمثل في فشل الإداريين في الاستجابة لمطالب الجمهور ، وإن ذلك بدوره يعد من بين أسباب مشكلة البيروقراطية . ولا شك أن هناك ظروفاً متعددة يمكن أن يحدث فيها ذلك ، وقد لا يؤثر نظام الرقابة المحكم في التقليل من خطورة هذا الموقف . والواقع أن سيولة نظام الاتصال بين الموظفين الحكوميين

المتخصصة في هذا المجال . ويشير المؤلف بعد ذلك الى ان الظاهرة الجديدة بالملاحظة في المجتمع الحديث هي اتساع نطاق التنظيم الرشيد في اكتساب البناء التنظيمي لعناصر جديدة . وهذه الظاهرة تعتبر محورية في فهمنا لخصائص المجتمع المعاصر . وكانت هذه الظروف الواقعية مسئولة الى حد كبير عن المعاني المختلفة التي اكتسبها مصطلح البيروقراطية خلال تطوره التاريخي . فلقد ارتبط كل تغير بنائي يظهر تصوره جديد للبيروقراطية . وعموماً ، فاننا نستطيع القول بأن هناك ثلاثة اتجاهات فيما يتعلق بمفهوم البيروقراطية : **الأول** هو استخدام المصطلح للإشارة الى الغناء التنظيمي بصفة عامة ، **والثاني** يفضل أن يقرر هذا المصطلح على الحكومة التي يمارس فيها موظفو الخدمة المدنية قوة الدولة ، أما **الاتجاه الثالث** فيمثل أولئك الذين يستخدمون المصطلح كما ظهر في الكتابات المبكرة .

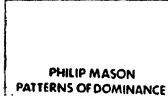
ان الموقف في العلوم الاجتماعية والسياسية يجعلنا نستخلص نتيجة مؤداها : ان المعاني والدلالات التي كتب لها الاستمرار عبر التطور التاريخي لمصطلح البيروقراطية ، هي تلك التي استخدمها اصحابها كجزء من اطار تصوري اوسع واشمل ، مثلما فعل ماكس فيبر ، وربما چون ستورايت مل ، حينما كان مفهوم البيروقراطية يرتبط بمجموعة مفاهيم اخرى متسقة منطقياً . ويختتم المؤلف كتابه بقوله **انه يأمل أن تؤدي محاولته لتوضيح هذا المفهوم الى مزيد من التقدم للبحوث في هذا المجال ، خاصة وأنه لم يقنع بسرد المعاني المختلفة للمصطلح ، وإنما جعل مهمته الأولى هي تتبع تطوره من خلال الارتباطات المنطقية والتاريخية للمفاهيم ، مما جعل مصطلح البيروقراطية أداة تصورية تمكننا من التعرف على طائفة هائلة من المشكلات ، منها علاقة الأفراد بالخصائص التنظيمية المجردة ، وهذه ولا شك مسألة هامة تهم المتخصصين في العلوم الاجتماعية ، والمواطنين على السواء .**

طرق علاج مشكلات البيروقراطية يعكس مواقف مختلفة في العلوم الاجتماعية والسياسية من حيث الأهمية النسبية للمصادر الرسمية وغير الرسمية التي ينشأ عنها التماسك في التنظيمات ، أو عقاب المذنبين وعلاجهم ، أو العنف أو التجانس كأسس للنظام الاجتماعي . ومعنى ذلك أيضاً ان مسألة العلاقة بين البيروقراطية والديمقراطية تثير دائماً حواراً ايدئولوجياً بين الدارسين الذين تصدوا لعلاج مشكلات البيروقراطية في المجتمع الحديث ، وغالباً ما يكون هذا الحوار مستتراً لا يعبر عنه الكاتب بوضوح .

★ ★ ★

### خاتمة : مفهوم البيروقراطية في العلوم الاجتماعية والسياسية :

كان الهدف الرئيسي للمعالجات السابقة هو أن تتبع مسار استخدامات مصطلح البيروقراطية بالكشف عن الصلات التاريخية والنظرية في هذه الاستخدامات . ويمكن تفسير التحولات والتعديلات التي طرأت على مضمون هذا المصطلح في ضوء فهمنا للوقائع الخاصة بالمآدين المختلفة التي طبق فيها ، فمن الملاحظ أن قوة الدولة قد تزايدت في القرن الثامن عشر ، وأخذت الحكومة تمارس مزيداً من الوظائف في القرن التاسع عشر ، وازداد الأمر أكثر فائز خلال القرن العشرين ، والدليل الواضح على هذا التطور هو تزايد نسبة السكان الذين يعملون في الخدمات العامة ، وانتشار التنظيمات وكبر حجمها في المجتمع الحديث ، الأمر الذي أدى بالضرورة الى ازدياد عدد أولئك الذين يقومون بمهام إدارية . ولقد صاحبت هذه التغيرات الكمية تغيرات أخرى كمية في البناء التنظيمي ، سواء تعلق ذلك بالحكومة ، أو بفهرها من التنظيمات . مثال ذلك : الفصل بين ملكية التنظيم وإدارة عملية الإنتاج ، وهذا راجع بالطبع الى تطور أساليب الإدارة والاعتماد على الخبرة الفنية



## أنماط السيطرة

تأليف: فيليب ماسون  
عزى وتحليل: الدكتور عبد الله محمد حسن

المفكرين الاجتماعيين على اختلاف تخصصاتهم، فاقبلوا على دراستها من الزوايا التاريخية والسيكولوجية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والقانونية، ووضعوا فيها العديد من المؤلفات والدراسات التي أسهمت في تحديد أبعاد المشكلة، وفي القيام كثير من الضوء على جوانبها الظاهرة والخفية.

والكتاب الذي بين أيدينا واحد من أحدث الكتب التي ظهرت في هذا المجال، عالج فيه مؤلفه مشكلة التفرقة العنصرية سواء في المجتمعات التي تضم بين سكانها فئات تنتمي إلى سلالات أو أجناس أو جماعات ثقافية من أصل يختلف عن الأصل الذي ينتسب إليه غالبية السكان في تلك المجتمعات، أو في المجتمعات التي خضعت لحكم أجنبي دعم سلطانه وفرض سيطرته على العناصر الوطنية باتباع أساليب التمييز والاضطهاد العنصري.

تعتبر مشكلة التفرقة العنصرية في مقدمة مشكلات عالمنا المعاصر. وعلى الرغم من أنها مشكلة قديمة إلا أنها لم تكشف عن نفسها بصورة واضحة إلا في أعقاب الثورة الصناعية، واتساع نطاق الاستعمار واشتداد وطأته، وانتشار النظريات والأفكار المريضة التي تبرر استغلال الملوثين، وما أعقب ذلك من ردود فعل تمثلت في انتشار الأفكار الديمقراطية التي تدعو تدعو إلى عدم التفرقة بين الناس بسبب الجنس أو اللون أو الدين أو العقيدة، وتزايد الاحساس بالمرارة والاستنفاذ من جانب الشعوب والأجناس المستغلبة، ثم قيام حركات التمرد والاحتجاج والثورة ضد جميع الأوضاع القائمة على عدم المساواة.

ولما كانت مشكلة التفرقة العنصرية من المشكلات التي تتعدد جوانبها، وتنشعب أبعادها، فقد حظيت باهتمام كبير من جانب

واللحصول على إجابات عن الأسئلة المطروحة، فكر « ماسون » في دراسة العلاقات العنصرية في مختلف مناطق العالم ليصل الى نتائج لها صفة العمومية والشمول ، غير انه وجد أن الدراسة بهذه الصورة تحتاج الى كثير من الجهد العلمي ، والإمكانات المادية والبشرية ، فاستعان بمؤسسة فورد التي وافقت على تمويل الكتاب ، وعهدت الى خمسة من الأساتذة المتخصصين بجمع الوقائع والأحداث والحقائق المرتبطة بموضوع الدراسة في خمس مناطق من العالم هي : الهند ، وجنوب افريقية ، وأمريكا الإسبانية ، والكاريبي ، والبرازيل ، على أن يقدموا نتائج دراساتهم الى المؤلف ليقوم بدراستها وتحليلها والإفادة منها وفقاً للخطة التي وضعها الكتاب (١) .

ويبدى فيليب ماسون بعض التحفظات بشأن الموضوعات التي عالجه ، والمنهج الذي استخدمه في البحث فيقول :

« انني لا اتوقع أن أكتب عن ثلاث قارات هي أمريكا اللاتينية وافريقية وآسيا بنفس الثقة والعمق اللذين يكتب بهما متخصص في قارة واحدة ، يضاف الى ذلك أن الحالات التي اتخذت أساساً للدراسة ليست بالوفرة الكافية ، ففضلاً عن أن الكتاب لا يأخذ في الاعتبار تحليل العلاقات العنصرية في بلاد تزداد فيها حدة المشكلة كالولايات المتحدة وإنجلترا ، غير انني بعد طول تفكير ومراجعة لخطة الكتاب ، وجدت أن العلاقات العنصرية في إنجلترا كانت موضوعاً لمسح اجتماعي قام به معهد العلاقات العنصرية ونشر في صيف سنة ١٩٦٩ ، كما أن

ومؤلف هذا الكتاب هو « فيليب ماسون » الذي كان مديراً لمعهد العلاقات العنصرية في لندن منذ انشائه في سنة ١٩٥٨ حتى سنة ١٩٦٩ . وهو بهذه الصفة يعد أحد الثقات في هذا الموضوع ، وتشهد على ذلك مؤلفاته السابقة وأهمها :

— الهند وسيلان : الوحدة والتعدد

— مولد أزمة : غزو روديسيا .

— عام الحسم : روديسيا ونياسالاند في سنة ١٩٦٠ .

وقد ألف ماسون هذا الكتاب للإجابة على مجموعة من الأسئلة كانت تدور في ذهنه ، وتطرح نفسها على تفكيره منذ سنين طويلة . وهذه الأسئلة هي :

١ - لماذا تختلف علاقة الرجل الأبيض بالأسود في جنوب افريقية عنها في الكاريبي ، أو في الولايات المتحدة ، أو في غيرها من مناطق العالم ؟ .

٢ - هل الاختلاف القائم يمس جوهر العلاقات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية القائمة ، أم انه مجرد اختلاف ظاهري يرتبط بالشكل الخارجى دون المضمون ؟

٣ - ما هي العوامل المختلفة التي تؤثر في كل موقف من مواقف التفرقة العنصرية ؟ ولماذا تزداد المشكلة تعقيداً في مناطق معينة من العالم بينما تخف حدتها في غيرها من المناطق ؟ .

( ١ ) كانت الدراسات التي مولتها مؤسسة فورد والتي اعتمد عليها المؤلف هي :

1. Guy Hunter ; South-East Asia : Race, Culture and Nation.
2. Gullan Pitt — Rivers, after the Empire : Race and Society in Middle American and the Andes.
3. David Lowenthal ; Carribean Studies.
4. David Maybury-Lewis ; Race Relations in Brazil.



نسيهم .. وأصبح من العسير عليهم أن يجدوا عملاً في عالم قائم على المنافسة .. واليوم يعيش أحفاد هؤلاء الزوج في فقر .. يطحنهم اليأس ، ويعلمهم الشقاء .. أنهم يحاولون البحث عن هوية جديدة ، وأصول ثقافية وحضارية يستمدون منها قيمهم وأفكارهم .. لقد فقد الزوج كل رغبتى التعاون مع البيض ، وكونوا الجمعيات المتطرفة كرد فعل لما تقوم به جمعيات البيض الإراهية من أعمال العنف والتعذيب والتقتيل والإحراق والتدمير بالبحث « (٢) » .

ثم يناقش العوامل التى أدت الى ظهور مبدأ عدم المساواة والتي ترجع في رأيه الى انتقال المجتمعات وتطورها من البساطة الى التعقيد ، والى ظهور مبدأ التخصص وتقسيم العمل ، والى حدوث الفزو الاقليمى والاحتلال العسكرى وما اقترن به من سياسات تقوم على أساس التفرقة بين العناصر الغالبة والعناصر المقلوبة ، ثم اتساع نطاق الاستعمار الاوربى الحديث وما اربط به من سياسات تقوم على التمييز العنصرى ، وعلى تعميق الاحساس لدى سكان المستعمرات بانهم ينتمون الى عناصر وسلالات لا ترقى في مستوى التطور الحضارى الى مستوى العناصر الاوربية البيضاء ، كما يعرض للثورات التى قامت في داخل أوروبا وخارجها لتحقيق مبادئ الحرية والاخاء والمساواة ، وتخزين الافراد من قيود التبعية والتسلط والسيطرة والاستغلال ، ويذكر ابعاد أربعة الحرية هى البعد القانونى ، والبعد السياسى ، والبعد الاقتصادى ، والبعد الاجتماعى . ويعرض في نهاية هذا القسم للاساليب التى استخدمها المستعمرون في فرض سيطرتهم على اهل المستعمرات ، ثم يناقش النظريات والآراء التى ذاعت في أوروبا ابان

الكتابات التى نشرت عن الولايات المتحدة بلغت من الوفرة حدا يصعب معه على الباحث ان يصيف جديداً في هذا المجال ، ولذا استبعدت تلك البلاد من دائرة الدراسة والبحث « (٣) » .

ويقع الكتاب في ثلاثمائة وسبع وسبعين صفحة من القطع المتوسط ، منها ثلاثمائة وأربعون للتمت ، وسبع وثلاثون للمراجع والتعليقات والتدليلات . وينقسم الكتاب الى أربعة أقسام ، تضم أربعة عشر فصلاً ، يعالج فيها المؤلف موضوعات على جانب كبير من الاهمية والخطورة .

ففى القسم الأول - الذى يشتمل على ثلاثة فصول - يهتم المؤلف بالجانب التحليلى ، فيعرض لظاهرة عدم المساواة في المجتمعات الانسانية ، ويسوق أمثلة متعددة لهذه الظاهرة في المجتمعات القديمة والحديثة ، من بين ذلك مثلاً ما كانت تقوم به شركة الهند الشرقية في معاملتها للمحكوم عليهم بقوة الاعدام حيث كانت تقوم بشرهم بالسيياط حتى الموت ، وما كان يقوم به تجار الرقيق في معاملتهم للمواطنين الافريقيين ، ثم يقول :

« ولماذا نذهب بعيداً ؟ الا يرى العالم ما يحدث اليوم في الولايات المتحدة ؟ ان الزوج يقومون بالثورة ضد مجتمع قطع الصلة بينهم وبين مجتمعاتهم .. استعبدتهم .. عاملهم كقطعان .. لقد ظل هؤلاء العبيد قروناً عديدة لا يملكون الحق في اتخاذ القرارات بانفسهم .. كان يتخذ لهم نوع العمل الذى يقومون به ، والمكان الذى يبيتون فيه ، وفي وقت من الاوقات كان يحرم عليهم الزواج ، وحينما اعطى لهم هذا الحق كان السيد يتحكم فيهم ازواجا وزوجات .. وبعد حزب التحرير وقف منهم المجتمع وقفة ظالمة .. تجاهلهم .. »

(٢) مقدمة الكتاب .

(٣) الكتاب ، ص : ٢٠ .

القرن التاسع عشر مع الشعوب التي خضعت للاستعمار الأوروبي الحديث .

**وفي القسم الثالث** من الكتاب ينتقل المؤلف من المنهج التحليلي الى المنهج التركيبي ، فيركز على دراسة وحدات سياسية واجتماعية متكاملة على اساس ان العوامل التي تؤثر في ظاهرة معينة لا تعمل بمعزل عن بعضها ، وانما تتفاعل مع بعضها بحيث يؤثر كل عامل منها في بقية العوامل ويأثر بها ، ولذلك يتجه الى دراسة ظاهرة عدم المساواة في خمس مناطق من العالم هي : الهند ، وجنوب افريقية ، وأمريكا الإسبانية ، والكاربي ، والبرازيل .

ويخصص المؤلف الفصلين السابع والثامن لمناقشة قضايا التفرقة العنصرية في الهند ، ويركز على النظام الطائفي Caste System الذي دام اكثر من ألفي سنة ، فيدرس نشأة النظام ، والاسس التي قام عليها ، والنتائج الاقتصادية والسياسية والاجتماعية التي تربت على قيامه ، ثم ينتقل الى مناقشة عوامل الوحدة والتفرق في المجتمع الهندي والتي ترجع في نظره الى عوامل ثلاثة هي : الدين ، واللغة ، والتركيب العنصري .

وفي الفصلين التاسع والعاشر يناقش المؤلف موضوع التفرقة العنصرية في جنوب افريقية ، فيبدأ بتحليل الظروف والأوضاع التي مكنت للسيطرة الاستعمارية في تلك البلاد ، ثم يعرض لمظاهر التمييز العنصري والتي تتمثل في وجود تفاوت كبير في توزيع الثروة والدخل بين العناصر الوطنية والعناصر البيضاء (٤) ، وفي حرمان الوطنيين من كثير من الامتيازات السياسية والاجتماعية والمادية كحق الانتخاب والتملك، واستخدام المواصلات العامة ، وأرتياد المطاعم والفنادق والملاهي في

القرن التاسع عشر لتبرير سيطرة العناصر البيضاء على العناصر غير البيضاء ، كما يعرض لمظاهر الرفض والتعرد والاحتجاج والثورة على سياسة عدم المساواة .

**وفي القسم الثاني** - الذي يضم فصلاً ثلاثاً - يبدأ المؤلف بمناقشة الموقف العالمي من قضايا التفرقة العنصرية ، وخطورة انقسام المجتمع الدولي الى مجموعتين من الدول : احدهما فنية بيضاء والاخرى فقيرة غير بيضاء حيث ان ذلك من شأنه ان يفقد الملونين ايمانهم بالمنظمات الدولية التي تسيطر عليها العناصر البيضاء ، ويجعلهم يعتقدون بوجود مؤامرة عالية هدفها ابقاء الأوضاع القائمة على ما هي عليه . كما يعرض لمفهوم السلالة بشيء من التفصيل ، ويفرق بين الدلالة البيولوجية والسياسية والاجتماعية للاصطلاح ، ويناقش الرأي الذي يقول بتفوق بعض السلالات على البعض الآخر في مستويات الدكاء ، ويسوق الأدلة العلمية التي تدحض هذا الرأي ، ثم يناقش العمليات والعلاقات الاجتماعية التي تنشأ بين الجماعات المتسلطة والجماعات التابعة ، ويعرض للتصنيفات التي وضعها المفكرون الاجتماعيون في هذا المجال ، وينتهي من عرضه ومناقشته لتلك التصنيفات الى ضرورة دراسة الموضوع من خلال منظور تاريخي . وعلى هذا الاساس ينتقل في الفصل الخامس الى دراسة اشكال السيطرة في عصر ما قبل الصناعة وشرح بالتفصيل الاساليب التي اتبعتها كل من اسبرطة واثينا في العصور القديمة مع الشعوب المغلوبة ، والوسائل التي اتبعتها الاسبان لضمان سيطرتهم على بيرو ، وكذلك الاساليب التي اقام بها الافريقيون امبراطورياتهم ، اما الفصل السادس فيعرض فيه لانتعاش السيطرة في العصر الصنفاي ، ويركز على الاساليب التي اتبعتها أوروبا في

( ٤ ) يلاحظ ان العناصر البيضاء التي تكون خمس السكان تمتلك ١/٣ الاراضي الزراعية على حين ان البانوس الذين يكونون ثلثي السكان يمتلكون ٢/٣ الاراضي فقط .

وجامايكا ، ويشير إلى أن الوضع الطبقي في المجتمع الكاريبي اعتمد في بدايته على وجود طبقتين أساسيتين هما طبقة السادة وطبقة العبيد ، غير أنه بمرور الوقت ظهرت طبقة متوسطة من الأشخاص الملونين من ذوي البشرة السمراء . ويذهب إلى أن الوضع ظل جامداً لفترات طويلة إلى أن قامت الثورات في المنطقة نتيجة لقيام الحركات الثورية في كثير من مناطق العالم ، وانتشار الدعوات التي تطالب بتحقيق العدالة والمساواة بين الناس ، ونمو الوعي القومي بين الأهالي . ويشير في نهاية الفصل إلى خطورة الوضع في منطقة الكاريبي نتيجة لتزايد احساس الأهالي بالمرارة والحرمان ، وارتفاع مستواهم الثقافي ، وزيادة وعيهم بما يدور في العالم الخارجى من أحداث ووقائع .

وفي الفصل الثالث عشر يعرض لقضية التفرقة العنصرية في البرازيل ، غير أنه يرى أن تصيب الفرد من الثروة وليس لون البشرة هو العامل الحاسم في التمييز بين الأفراد ، ولذلك فإن المثل البرازيلي يقول : « الرجل الأبيض هو الذى يمتلك ثروة ولو كانت بشرته سوداء ، والرجل الأسود هو الذى لا يمتلك ثروة ولو كانت بشرته بيضاء » .

أما القسم الرابع فهو عبارة عن خاتمة الكتاب ، ويضم فصلاً واحداً هو الفصل الرابع عشر ، ضمنه المؤلف خمس نقاط جوهرية هي : انطباعات أساسية ، وافتراضات عامة ، وأزمة ما بعد الإمبريالية ، والديمقراطيات البيضاء ومجتمع عادل ، ثم مناقشة ختامية .

ويشير المؤلف إلى أن المنهج الذى استخدمه في دراسة الموضوعات يجمع بين النظرة التحليلية التي تعتمد على تبسيط الظاهرة وتحليلها

المناطق التي يقطنها الاوربيون ، وفي حرمانهم من دخول مدارس البيض ومن الخدمة العسكرية ، ومن الوصول إلى المناصب الرئيسية في الدولة ، ثم يعرض للاتجاهات الفكرية والحركات الاجتماعية التي تفلدى مشاعر الكراهية والمرارة في نفوس الوطنيين ، وتدعوهم إلى الثورة على الاستعمار وأسيابه ، والقضاء على التمييز العنصرى بكافة صوره وأشكاله .

وفي الفصل الحادى عشر يدرس موضوع التفرقة العنصرية في أمريكا الإسبانية ، ويركز على المناطق التي كانت مهداً لحضارات قديمة (٥) ، ثم يحدد عناصر البناء الاجتماعى في تلك المناطق ، ويناقش جوانب الاتفاق والاختلاف بين الأساليب التي اتبعتها الأسبان في الحكم وبين الأساليب التي اتبعتها غيرهم من المستعمرين الاوربيين ، ويذهب إلى أن الأسبان كانوا أكثر تعنتاً وجوداً من غيرهم من الاوربيين حيث أنهم كانوا يعكسون الوضع السائد في بلادهم والذي يتمثل في وجود صراعات عرقية بين الأسبان والبربر والعرب ، وصراعات دينية بين المسيحيين والمسلمين واليهود بالإضافة إلى الصراعات القائمة بين السلطتين الدينية والسياسية . وفي نهاية هذا الفصل يعرض للثورات التي قامت ضد الأسبان وأهمها الثورة التي قامت في الربع الأول من القرن التاسع عشر ، والثورة التي قامت في سنة ١٩١٠ ، ثم الثورات التي قامت بها الطبقة المتوسطة بعد انتشار حركة التصنيع ، وزيادة نسبة التعليم ، ونمو الوعي السياسى .

وفي الفصل الثانى عشر يناقش قضايا التفرقة العنصرية في منطقة الكاريبي ، ويعرض بالتفصيل للبناء الطبقي ومظاهر التمييز العنصرى في هندوراس وجيانا وباربادوس

( ٥ ) هذه الحضارات هي : حضارة الأزتك Aztecs ، والينكا Inca ، والمايا Maya .

معينة من مراحل نموها وتطورها ، فالإمبراطوريات الكبيرة التي تكونت في الشرق الأوسط كالإمبراطورية المصرية والبابلية ، والإمبراطوريات التي تكونت في أمريكا الوسطى ، كإمبراطورية المكسيك وبيرو انفتحت معاً في المرحلة التي ظهر فيها مبدأ عدم المساواة على الرغم من أن الفاصل الزمني بينها كان يبلغ قرابة أربعة آلاف سنة .

وفي رأى « ماسون » أن ثمة عاملاً أساسياً يساعد على تقبل فئة معينة لسيطرة فئة أخرى أو عنصر آخر . وهذا العامل هو انتشار الأساطير التي تقول بوجود اختلافات أصيلة وموروثة بين عناصر المجتمع وفشاته ، وبأن هذه الاختلافات ذات طبيعة دينية مقدسة لا يملك البشر حبالها شيئاً ، ولا يستطيعون تغييرها أو القضاء عليها . ولذا حاولت العناصر المسيطرة في كافة المجتمعات ترويج هذا النوع من الأساطير لتأكيد مبدأ عدم المساواة بين البشر ، وتثبيتته في أذهان الناس .

ويرتبط بانتشار الأساطير تلك الفكرة التي يعبر عنها « ميشيل بانتون » بقوله « يبدو أن هناك قاعدة - في مرحلة معينة من مراحل التطور - تشير إلى أن المجتمعات تكون أكثر تنظيمًا لو اعتقد الناس في أنهم أكثر اختلافًا عن بعضهم مما هم عليه في الحقيقة والواقع » (١) .

وقد كان للغزوات والحروب - وبخاصة في العصور القديمة والوسطى - أثر كبير في تأكيد مبدأ عدم المساواة ، وفي تقسيم الناس إلى سادة وعبيد ، أو إلى مواطنين من الدرجة الأولى ومواطنين من الدرجة الثانية أو الثالثة . وفي ذلك يقول أرسطو في كتاب السياسة :

« هل تقبل نظام استرقاق الأسرى في

وعزل أجزائها بعضها عن بعض ، وبين النظرة التكاملية التي تعتمد على فهم الظاهرة على أساس التفاعلات القائمة بين مختلف العوامل والأجزاء . وهذا المنهج في نظره يحقق نوعاً من التكامل وشمول النظرة في فهم قضايا التفرقة المنصرفة .

ونعرض فيما يلي للقضايا والأفكار الرئيسية التي عالجها المؤلف ، والتي عرضت في مواضع متفرقة من فصول الكتاب .

### ١ - ظاهرة عدم المساواة :

يلذهب قليل ماسون إلى أن ظاهرة عدم المساواة نشأت في المجتمعات الإنسانية حينما انتقلت من حالة البساطة إلى حالة التعقيد . ففي المجتمعات البدائية كان تقسيم العمل يتم على أساس الجنس والسن ، ولذلك لم يظهر نظام للتدرج الاجتماعي ينقسم فيه المجتمع إلى طبقات اجتماعية تتفاوت فيما بينها تفاوتاً واضحاً . وحينما تطورت المجتمعات ، انتشرت ظاهرة التخصص في مختلف مجالات العمل ، وأصبح تقسيم العمل يتم على أسس جديدة أهمها الخبرة والمهارة الفنية ، فادى ذلك إلى حدوث التمايز الوظيفي ، وظهور التقسيمات الطبقة ، وانتشار مبدأ عدم المساواة .

وبمرور الوقت أصبحت الفئة التي تتحكم في المجالات الاقتصادية تسيطر على شؤون الحكم وأمر السياسة ، وقد استخدمت نفوذها وسلطانها في تعميق الفوارق بينها وبين الطبقات المحكومة ، وفي الحصول على الامتيازات التي تضمن لها حياة أكثر أمناً واستقراراً .

ويشير « ماسون » إلى أن ظاهرة عدم المساواة تأخذ في الظهور في المجتمعات المختلفة في مرحلة

مظهراً من مظاهر التسلط السياسي أو الاقتصادي أو العسكري أو الحضاري أو الثقافي الذي تمارسه دولة على غيرها ، وغالباً ما يكون هدف التسلط هو الاستغلال الاقتصادي للدولة الخاضعة للسيطرة الاستعمارية ، وتسخير إمكاناتها ومقدراتها الطبيعية والبشرية لرفع مستوى الرفاهية الاقتصادية والاجتماعية للدولة صاحبة النفوذ الاستعماري (٨) .

## ٢ - اصول التفرة المنصرية ومبرراتها :

يستخدم اصطلاح السلالة بمعان مختلفة ، ونلاحظ « هوجبن Hogben » أن الباحثين كثيراً ما يستخدمون الكلمة من غير أن يفهموا معناها الدقيق . فعلماء الوراثية - كما يقول - يستعملون هذه الكلمة لانهم يحسبون ان علماء الانثروبولوجيا يعرفون ماذا تعنيه ، ثم ان علماء الانثروبولوجيا يستعملونها لانهم وانقبون بان علماء الوراثية يستطيعون ان يحددوا معناها الدقيق .

ومن الممكن جداً ألا يكون علماء الانثروبولوجيا متفقين جميعاً على تعريف واحد ، ومع ذلك فان غالبيتهم يعرفون السلالة بأنها « فرع كبير من فروع الانسانية ، يتمتع افراده بمجموعة متشابهة من السمات التشريحية الناشئة من وراثية مشتركة » . ويعبر ( بواس Boas ) عن رأى شبيه بهذا عندما يعتبر أن السلالة « رهط من اصل مشترك » ونموذج ثابت .

اما علماء الوراثية فانهم يعرفون الكلمة بطريقة مختلفة نوعاً ما ، ويركزون على الأساس

الحروب ؟ ان قوة كالتى تؤدي الى النصر في الحروب ، تتضمن فيما يظهر - حيازة القوى لفضيلة أعلى - لكن ليست هذه هي الحال دائماً ، على أن الحرب عادة اذا ما أثرت على جماعة تأبى الاستسلام ، مع أن الطبيعة ارادت لها أن تخضع لغيرها ، فان من الضروري في هذه الحالة أن تجعل من هذه الجماعة المهزومة عبداً » (٧) .

ثم جاء الاستعمار الاوربي الحديث لينشر هذا المبدأ على نطاق واسع في اطار من الدعاوى والتبريرات التى تستند الى فكرتين : احدهما ترى أن رعايا الدولة المحكومة يختلفون من الناحية السلالية عن رعايا الدولة الحاكمة ، وانهم على حد تعبير أرسطو يعتبرون عبيداً بالطبيعة، ولذا ينبغي أن يظلوا تابعين ومحكومين الى الأبد ، بينما تذهب الفكرة الأخرى الى أن الرجل الأبيض يؤدي رسالة في البلاد المستعمرة وهى نشر المدنية والحضارة في تلك البلاد ، ومساعدتها على الوصول الى مرحلة من النضج السياسى الذى يمكنها من ممارسة الحكم الذاتى دون وصاية خارجية .

وقد اختلف الانجليز والفرنسيون في تطبيقهم لهذا المبدأ . فالانجليز - في حكمهم للبلاد المستعمرة - حافظوا على الطابع القومى لتلك البلاد ، بينما ذهب الفرنسيون الى حد القضاء على الثقافات الوطنية ، ونشر الثقافة الفرنسية بهدف تحويل البلاد المستعمرة الى مناطق فرنسية عن طريق الاذابة والتمثل Assimilation .

وليس ثمة شك في أن الاستعمار - مهما اختلفت صوره واشكاله - لا يختلف عن كونه

(٧) برتراند رسل : تاريخ الفلسفة الغربية ، الكتاب الأول - الفلسفة القديمة ، ترجمة الدكتور ذكي نجيب محمود ، الطبعة الثانية ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٦٧ ، ص ٢٩٩ .

(٨) Hans Morgenthau, Politics Among Nations, New York, 1960, pp. 44 — 47.

الوراثي للفروق بين الشعوب، لا على الخصائص الجسدية الملاحظة بالدرجة الأولى (٩) .

ويستخدم فيليب ماسون الاصطلاح في هذا الكتاب ليعني به « أى فئة تتميز بمجموعة مشتركة من الخصائص البيولوجية الهامة » . ويقول : « اننا نستخدم الاصطلاح بالمعنى العام لتمييز بمقتضاه بين الاوروبي الذي يعيش في جنوب افريقية وبين الافريقى أو الهندي ، ولا نستخدمه بفرض التفرقة بين الفرنسى والالمانى حيث أن الاختلافات البيولوجية بينهما لا تكاد تذكر . »

ويذهب الى ان تصنيف السلالات وفقاً لمعايير ثابتة محددة ، عملية تعسفية ، وغالباً ما تؤدي الى تصنيفات متناقضة ، ذلك لان الاجناس البشرية قد اختلطت ببعضها على مر العصور والأجيال عن طريق الهجرات والتجارة والحروب مما ترتب عليه امتزاج السلالات واختلاط الدماء .

وليسست الفكرة القائلة بأن التصنيفات السلالية مصنعة وتعسفية بالشئ الجديد . فلقد اعرّب « پرتشارد Pritchard » عام ١٨٤٣ ، عن رأيه في أن الانسانية عرق واحد ، وتنشأ عن نفس الاسرة ، وكتب العالم الطبيعى الفرنسى « بوفون Buffon » يقول : ان الاجناس والرتب والصنوف لا توجد الا في مخيلتنا ، انها مصطلحات ، والفرد وحده هو الذى يوجد فعلاً .. ان الطبيعة لا تعرف تعريفاتنا ، وهى لم تصنف عملها ابداً في سلالات وأنواع . ويحتج الفيلسوف الالمانى « هردير Herder » على استخدام كلمة السلالة عندما نتحدث عن

الانسان ، وذلك أنه يوجد دوماً عدد من النماذج المتوسطة بين العروق المختلفة . ويرى « بلوميناخ » أنه يوجد بين مختلف النماذج الانسانية فروق في الدرجة لا في الطبيعة ، وهى متصلة فيما بينها بتدرجات لا حصر لها (١٠) . ويقول ماسون : ومهما يكن من امر الاختلاف في تحديد مفهوم السلالة وفي تصنيف السلالات البشرية ، فان ما يعنينا في هذا الكتاب هو الدلالة الاجتماعية والسياسية للاصطلاح أكثر من دلالاته البيولوجية .

اما عن الاصول الاولى للتفرقة العنصرية، فيرى « ماسون » أنها ليست أثراً من آثار الاستعمار ، وانما تضرب بجذورها في اعماق التاريخ ، كل ما في الامر انها لم تظهر كنمط سلوكى جامد ومحدد الا في مرحلة تاريخية متأخرة ، ويشير الى ان ثمة رموزاً ارتبطت بالتفرقة العنصرية ، وعملت على تغذيتها وتأكيدھا . وهذه الرموز كانت موجودة - على حد تعبيره - في بلاد اليونان القديمة وفي روما ، وفي الديانات السماوية الثلاث اليهودية والمسيحية والاسلام ، وفي الهندوكية ، وفي كثير من مناطق افريقية حيث كان يرمز لفعل الخير ونقاء السريرة بالبياض، أما ظلام النفس وسوء الطوية وارتكاب الشرور الآلام فكان يرمز اليها بالسواد . وهذه الصور الاستعمارية - التى لا تستند الى دليل عقلى - كان لها اثرها في تقوية النزعة العنصرية لانها تخدم حاجات نفسية لدى بعض الأفراد .

وفي القرن التاسع عشر سارت الفكرة العنصرية لصالح الاستعمار والرجل الأبيض ، وظهر كثير من الكتابات التى تدعو الى تفوق

Otto Klenberg, Social Psychology, Chap. 11.

(٩)

ويمكن مراجعة الترجمة العربية التى قام بها حافظ الجمالى ونشرتها دار مكتبة الحياة ببيروت ، الطبعة الثانية ، ١٩٦٧ ، ص ٤٠٧ وما بعدها .

(١٠) - المرجع السابق ، ص ٤١٢ و ٤١٤ .

٢ - تنمو الكفايات في مختلف الأجناس نتيجة لنمو العلم والمعرفة والتجارب والاتصال بين الشعوب ، وكلما حدث تقارب بين شعبين في مستواهما الحضارى حدث تقارب بينهما في مستوى الذكاء ، فضلاً عن أن عامل الوراثة والاكتمال يتداخلان معاً بحيث يصعب تحديد الاثر الذى يحدثه كل منهما على انفراد .

٣ - على الرغم من وجود اختلافات بيولوجية موروثية بين السلالات ، فإن اختلاف الجماعات الإنسانية في سلوكها يرجع بالدرجة الأولى الى عوامل تاريخية ، وإلى اختلاف استجابات تلك الجماعات لتحديات البيئة ، وإلى المهارات التى يتناقلها الأبناء عن الآباء ، وإلى التقاليد والخبرات التى تنتقل من جيل إلى جيل .

### ٣ - أساليب السيطرة في مجتمعات ما قبل الصناعة :

تتأثر العلاقة بين الجماعة المسيطرة والجماعات التابعة بعدد من المتغيرات ، منها ما يتصل بطبيعة الجماعة المسيطرة ذاتها ، ومنها ما يتصل بنوعية الجماعات التابعة ، ومنها ما يتصل بظروف البيئة وطبيعة العصر .

وقد حاول « روبرت بارك Robert Park » في كتابه « العنصر والثقافة : مقالات في سوسيولوجية الإنسان المعاصر » أن يحدد أنماط العلاقات التى تقوم بين الجماعات المسيطرة والجماعات التابعة ، ورتب دورة محددة لتلك العلاقات تبدأ بالاتصال Contact ، ثم المنافسة competition ، يعقبها التكيف accommodation ، ثم التمثيل أو الإدراج assimilation . غير أنه ليس من الضروري - كما يقول ماسون - أن ينتهى الإيصـال بالتمثل ، فقد يبقى البعد الاجتماعى قائماً بين الجماعة المسيطرة والجماعات التابعة إلى

الشعوب البيضاء . وهذه الكتابات يمكن تصنيفها في فئتين :

١ - كتابات « دى جوبينو De Gobineau » وأتباعه : حاول مفكرو هذه المدرسة دراسة المنجزات الحضارية التى حققتها الأجناس البشرية خلال عصور التاريخ ، وقالوا بأن أعظم المنجزات هى التى حققتها الأوروبية الشمالية . ومن أكبر المؤيدين لهذا الرأي « لوشروب ستودارد Loshrop steddard » و « ماديسون جرانت Madison Grant » . أما دى جوبينو فكان يخص الجنس الأرى بالتفوق ، على حين أن « هوستون ستوراث تشامبرلين H. S. Chamberlain » كان يعميل إلى تعجيد التيونون وحدهم .

ويذهب مفكرو هذه المدرسة أيضاً إلى أن السلالات البشرية تفاوتت من حيث قدراتها العقلية ، وخصائصها الطبيعية ، وإلى أن صفات أى جنس من الأجناس لا تتغير باختلاطه بجنس آخر ، كما أن عبقرية الجنس لا تتأثر إلا قليلاً بظروف المكان والزمان .

٢ - مدرسة دارون الاجتماعية : طالب مفكرو هذه المدرسة بسيادة الجنس الأبيض لما يتميز به من قدرات وخبرات ومهارات لا تتوافر لغيره من الأجناس . وقد أخذ هؤلاء بفهم الصراع الاجتماعى ، وحاولوا تطبيق مبادئ تنازع البقاء ، وصراع الأجناس ، وبقاء الأصلح على الأجناس والسلالات البشرية .

ويذهب فيليب ماسون إلى أن قصر التفوق العقلى والكفاءة والحضارة على الجنس الأبيض لا يتفق مع الحقيقة العلمية للأسباب الآتية :

١ - يلاحظ أن توزيع الكفايات والقدرات العقلية بين مختلف الشعوب يتمشى مع المنحنى العادى Normal Curve ، وهذا التوزيع يكاد يكون واحداً بالنسبة لكافة الشعوب .

عاصياً دون أن تقع عليهم تبعة قانونية جزاء ما قتلوا .

وحينما غزا الاسبرطيون مسينيا في القرن الثامن قبل الميلاد ، أنزلوا معظم سكانها منزلة المماليك ، واستولوا على أراضيهم ، وجعلوهم يزرعون الأرض على أن يتقسم المحصول مناصفة بينهما . وهناك نوع ثالث من الناس ، وهم الجيران Perioikoi ، الذين فرضت عليهم اسبرطة حمايتهم ، وهؤلاء لم يكونوا مواطنين اسبرطيين بمعنى أنهم لم يسهموا بنصيب في السلطة السياسية وإن كانوا يتمتعون بالحرية ..

وفي اثينا كان البناء الطبقي - في بداية القرن السابع قبل الميلاد - يتألف من جملة طبقات هي :

١ - الملك والنبل .

٢ - طبقتان من المواطنين الأحرار ، أحدهما تتكون من الفلاحين والأخرى من التجار ومعلمي الحرف .

٣ - طبقتان من الأحرار الذين لا يتمتعون بحق المواطنة .

٤ - العبيد .

وفي غضون قرن ونصف من الزمان تحولت اثينا من دولة يقوم نظامها السياسي والاجتماعي على ارسنراطية المولد الى دولة يتسع تمثيلها السياسي لفئات غير ارسنراطية ، وتحولت من دولة اوليجاركية الى دولة ديمقراطية يسهم كافة المواطنون بنصيب في شئونها السياسية على الرغم من أن بعض الفئات كانت محرومة من حق المواطنة وهم : النساء ، والمهاجرون ، والعمال الزراعيون الذين لا يمتلكون أرضاً ، وعمال اليومية ، ورفيق الأرض .

درجة ان الجماعة المنتصرة في الحرب أو المسيطرة قد تنزل افراد الجماعات التابعة أو المهزومة الى مرتبة العبيد ، وقد حدث ذلك كثيراً في مجتمعات ما قبل الصناعة ، وتمثل بوضوح في اسبرطة واثينا والهند وبيرو وفي كثير من البلاد الانريقية .

ففي اسبرطة مثلاً حينما غزا الاسبرطيون بلاد لاكونيا ، اخضعوا السكان الذين وجدوهم هناك ، وأنزلوهم الى مرتبة رقيق الأرض Serfs ، وسُمي هؤلاء الرقيق بالمماليك Helots ، وأصبحت الأرض كلها ملكاً للاسبرطيين الذين حرّم عليهم القانون أن يردوها لعمالين أساسيين :

اولهما : أن هذا العمل يخط من كرامتهم .

وثانيهما : أن يتفرغ الاسبرطيون للخدمة العسكرية خاصة وأن المواطن الاسبرطي لم يكن له إلا عمل واحد هو الحرب التي كان يند لها منذ ولادته اعداداً خاصاً . ولم يكن العبيد يباعون ويشتررون ، وإنما ظلوا مرتبطين بالأرض طيلة حياتهم . وكانت الأرض تقسم أقساماً ، يملك كل اسبرطي من الذكور البالغين قسماً منها أو أكثر ، وكانت تنتقل من الوالد الى ابنائه . وكان مالك الأرض يأخذ من المملوك الذي يزرع له أرضه مقداراً محلياً من الغلال والخمر والفاكهة لنفسه ولزوجته ، وما بقي بعد ذلك فهو حق للملوك . ولما كان هؤلاء المماليك من اليونانيين كلاسبرطيين سواء بسواء ، فانهم كانوا يقاومون وضاعة منزلتهم مقاومة مرة ، ويثورون كلما وسعتهم الثورة ، غير أن الاسبرطيين أعدوا لانفسهم شرطة سرية Krepiskoi يقابلون بها هذا الخطر ، وخشية ألا تكون الشرطة السرية كافية ، اتخذوا إجراء آخر يحميهم ، وهو أن يعلنوا الحرب مرة كل عام على جماعة المماليك حتى يتسنى للشباب اسبرطيين أن يقتلوا من المماليك من بدأ لهم



في الولايات المتحدة ، والافريقي في زوديسيا  
وسائر مقاطعات اتحاد جنوب إفريقية .

ويهدف هذا الأسلوب الى تعميق الأجتناس  
لدى سكان المستعمرات بأنهم ينتمون الى  
عناصر وأجناس لا ترقى في مستوى التطور  
الحضارى الى مستوى العناصر البيضاء التي  
تنسب اليها الدول المستعمرة ، كما يهدف  
الى خلق حالة من الاستسلام النفسي والمعنوى  
الذى يؤدي اليه الشعور بالتخلف والعجز في  
مواجهة الحضارة الأوروبية المتفوقة . وكان  
معنى هذا في التحليل الأخير حمل هذه  
المستعمرات على قبول الأمر الواقع والاستسلام  
له بغض النظر عن فداحة الاستغلال الذى  
تعرض له .

وقد أدى هذا الأسلوب الى خلق احساس  
عام لدى سكان المستعمرات بأنهم يعانون  
معاملة غير انسانية في أوطانهم ، وبأنهم  
يحرمون من كل الامتيازات الاجتماعية  
والسياسية والمادية التى يحصل عليها  
المستعمرون ، وهذا الاحساس بالمهانة  
والاضطهاد هو الذى يلور فيما بعد الشفور  
العام في هذه البلاد بالثورة ضد التعصب  
العنصرى ، وضد الاستعمار وسيئاساته  
وأهدافه وأسايبه .

٢ - الوصاية Paternalism : يقوم هذا  
الأسلوب على فكرة مؤداها ان الرجل الأبيض  
يؤدى رسالة في البلاد المستعمرة وهى نشر  
المدنية والحضارة فى تلك البلاد ، ومساعدتها  
على الوصول الى مرحلة من النضج السياسى  
والاقتصادى والاجتماعى الذى يمكنها من حكم  
نفسها بنفسها ، والاعتراف على أوضاعها  
الاقتصادية والاجتماعية . بل ووصاية من  
أحد . قد يطبق الانجليز والبلجيكيون هذا  
الأسلوب تطبيقاً حقيقياً ، على حين ان  
الفرنسيين اتجهوا الى تحويل البلاد المستعمرة  
الى مناطق فرنسية عن طريق الاذابة والتمثيل ،  
وبدا هذا الأسلوب واضحاً في منطقة شرقى

ويلاحظ ان اثينا لم تضيق نطاق الحرية  
بالصورة التى فعلتها اسبرطة ، غير انها لم  
تعامل حلفاها بنفس الطريقة التى عاملت بها  
القيمين في اثينا ، كما انها اعترفت بنظام الرق  
كنظام ضرورى .

وفي بلاد الهند قام النظام الطبقي على اساس  
الاعتراف بنظام الطوائف الجامدة ، وكانت  
الطبقة الدنيا تتألف من أبناء الشعوب  
المهزومة ، وكان توزيع الأعمال والاختصاصات  
يتم بفرض الابقاء على عرقاة الدم الارى  
للمنتصرين .

ومثل ذلك كان يتبع عند قبائل الاتكا في  
بيرو حيث كان البناء يتوارثون الحرف عن  
آبائهم . وتشبه فكرة الطوائف الجامدة هذه  
من حيث عزل الأجتناس والسلالات بعضها عن  
بعض الفكرة العنصرية في الولايات المتحدة الى  
حد كبير ، اذ تهدف الفكرتان الى الابقاء على  
النظام الاجتماعى الجامد ، كما يصيب  
التزاوج بين طائفتين مختلفتين ، يصعب كذلك  
تحقيق الزواج المختلط بين البيض والسود في  
كثير من الولايات الأمريكية .

#### ٤ - أساليب السيطرة في العصر الصناعى :

بعد ان حدثت الثورة الصناعية ، واتسع  
نطاق الاستعمار الاوروبى الحديث ، استخدم  
المستعمرون الاوروبيون أساليب مختلفة  
للسيطرة على المستعمرات . وهذه الأساليب  
هى :

١ - السيطرة ( التسلط ) Dominance :  
يقوم هذا الأسلوب على تسلط العنصر الاصلى  
أو المنتصر على غيره من العناصر على أساس  
انه بطبيعته اعلى مرتبة من غيره من السلالات .  
وهذا الأسلوب كان يعامل بمقتضاء الصينى في  
هونج كونج ، والرجل الاصفر في سنغافورة ،  
والهندي في بومباي ومدراس وكلكتا ، والزنجى

البحر المتوسط قبل الحرب العالمية الاولى حيث كان التغلغل بالثقافة الفرنسية يشكل ركيزة اساسية من ركائز السياسة الفرنسية هناك .

٣ - التكافل Symbiosis : يحدث في بعض الاحيان ان تتجه السياسة الاستعمارية الى الاعتماد على العمال الفنيين من دولة اخرى لعدم توفر الفنيين في الدولة المستعمرة او لوجود نقص في القوى العاملة كما حدث في جانا البريطانية وترنناد وفيجي وناتال وشرق افريقية ، حيث اعتمد المستعمرون الانجليز على العمال الهنود .

وغالباً ما تكون العناصر الوافدة جماعة وسيطة متقبلة اجتماعياً سواء من جانب العنصر المتسلط أو العنصر التابع لما تؤديه من خدمات . غير انه في بعض الاحيان تقوم السياسة الاستعمارية على اثار العناصر الوافدة بمعاملة افضل من المعاملة التي يلقاها الوطنيون ، فيترتب على هذا الوضع ان يصبح المهاجرون موضع شك وكراهية من جانب السكان الاصليين وتقوم بينهم صراعات عنصرية وحروب دموية لا تستفيد منها الا الدولة المستعمرة التي تستخدم هذا الاسلوب لاحكام سيطرتها الاستعمارية بشكل اكثر فعالية على اغلبية السكان .

#### خاتمة :

يتضح من العرض السابق لأقسام الكتاب ونصوله وموضوعاته ، أن المؤلف أقبل على تأليف الكتاب ولديه خطة طموحة في أن يكتب عن العلاقات العنصرية في مختلف أنحاء العالم

ليصل الى تعميمات علمية تصلح لتفسير مختلف المواقف التي تواجهها الاقليات المنصرية في المجتمعات القديمة والحديثة والمعاصرة . وفي البلاد التي تضم بين سكانها فئات سكانية غير متجانسة ، بالإضافة الى البلاد التي خضعت للاستعمار بمفهومه القديم والحديث . وقد دفعته تلك الخطة الطموحة الى أن يتطرق الى موضوعات كثيرة يصلح كل موضوع منها لأن يكون نواة لأكثر من كتاب ، والى أن يمر ببعض القضايا المطروحة مروراً عابراً دون أن يعطيها ما تستحق من دراسة تحليلية ، ويبحث متعمق .

وقد لمس المؤلف بنفسه هذه النقطة في مقدمة الكتاب حيث أشار الى أن خطة الكتاب لا تسمح له بأن يكتب بنفس الدقة والعمق اللذين يكتب بهما متخصص في قارة واحدة ، كما ذهب الى أن الكتاب يثير من القضايا أكثر مما يقدم من نتائج وتفسيرات . وهذه القضايا المطروحة - على حد قوله - قد تشجع باحثين آخرين على معالجتها والوصول الى تعميمات قاطعة بشأنها .

أما عن منهج الكتاب ، فقد نجح المؤلف الى حد كبير في الجمع بين المنهج التحليلي الذي اعتمد عليه في تحديد مختلف العوامل والمتغيرات المؤثرة في ظاهرة التمييز العنصري ، وبين المنهج التركيبي الذي استخدمه في دراسة ظاهرة التمييز العنصري في وحدات سياسية واجتماعية واقتصادية متكاملة هي : الهند ، وجنوب افريقية ، وأمريكا الإسبانية ، والكاريبى ، والبرازيل .

والكتاب في مجلته جهد علمي قيم ، جدير بالدراسة والاهتمام .

## من الكتب الجديدة

كتب وصلت الى ادارة المجلة ، وسوف نعرض لها بالتفصيل في الاعداد القادمة

- (1) James Martin & Adrian R. D. Norman, *The Computerized Society, An appraisal of the impact of computers on Society over the next fifteen years*, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, N. J., 1970.
- (2) Leslie A. Fiedler, *The Stranger in Shakespeare*, Croom Helm London, 1972.
- (3) Murray S. Stedman, Jr., *Urban Politics*, Winthrop Publishers, Inc., Cambridge, Massachusetts, 1972.
- (4) Nikki R. Keddie, Sayyid Jamal Ad-Din "Al-Afghani", A Political Biography, University of California Press, London, 1972.
- (5) Roy Fuller, *Owls and Artificers, Oxford Lectures on Poetry*, Andre Deutsch, London, 1971.

★ ★ ★



مطبعة حكومة الكويت



العدد التالي من المجلة

العدد الثالث - المجلد الرابع

أكتوبر نوفمبر ديسمبر ١٩٧٣

لسم خاص عن القانون والمجتمع  
بالإضافة إلى الأبواب الثابتة

الخليج العربي	٥	ريال	سوريا	٣٠	ليرة
السعودية	٥	ريال	مصر	٢٥٠	مليون
البحرين	٤٠٠	قلم	السودان	٢٥٠	مليون
اليمن الجنوبية	٤٠٠	قلم	ليبيا	٣٥	قلم
اليمن الشمالية	٤٠٠	قلم	موريتانيا	٤٠٠	قلم
العراق	٣٠	قلم	الجزائر	٥	دينار
لبنان	٢٠٥	ليرة	تونس	٥٠٠	دينار
الأردن	٢٠	قلم	البحرين	٥	دينار

منظمة حكومة الكويت